

OLIMPIA BERCA

LECTURI PROVINCIALE

Eubeea

Timișoara, 2003

ISBN 973-673-002-6

TEATRUL LUI SLAVICI

Personalitatea artistică a lui Ion Slavici rămâne știrbită dacă nu o raportăm la toate aspectele operei sale. Aceasta este în esență obiectivul strângerii, pentru prima dată în volum, a scrierilor dramatice ale scriitorului; dintr-o astfel de perspectivă urmărește editorul, I. D. Bălan, să le prezinte cititorilor în cuvântul de introducere. Inițiativa trebuie salutată și nădăjduim că acest început va fi lărgit la întreaga operă a scriitorului, pentru a-l cunoaște pe I. Slavici dintr-o ediție completă. Notăm ca juste, în același sens, sugestiile pe care le face Florin Tornea în „Contemporanul” (4 octombrie 1963), cu privire la fragmentele de critică dramatică ale prozatorului ardelean.

Cartea de teatru a lui Ion Slavici cuprinde, într-o ținută sobră, cinci piese, dintre care trei comedii: *Fata de birău*, *Toane sau vorbe de clacă*, *Polipul unchiului* și două drame istorice: *Gașpar Grațiani*, *domnul Moldovei* și *Bogdan-Vodă*. Munca editorului, dată fiind sărăcia materialului critic privitor la teatrul lui Slavici și lipsa unei ediții anterioare, nu a fost ușoară. În general, cuvântul de introducere a reușit, urmărind cronologic fiecare piesă în parte, să ne familiarizeze cu mersul dramaturgiei lui Slavici. Îi fixează locul în cadrul dezvoltării teatrului nostru, îi urmărește firele

care o leagă de marii creatori ai literaturii noastre și ai literaturii universale. Orientându-ne după unele fraze de început ale prefetei („În cazul lui Slavici studiul operei dramatice ne înlesnește stabilirea unor relații interne în cadrul creației sale, ne îndrituiește să explicăm anumite trăsături stilistice din nuvele...”), precum și după unele reveniri, în fugă, pe parcurs, s-ar părea că I. D. Bălan a intenționat, publicând lucrările dramatice ale lui Slavici și stabilindu-le trăsăturile comune cu proza sa, să adâncească investigațiile asupra specificului creator al aceluia care a rămas în conștiința noastră ca un mare prozator. Punctul de vedere nu se realizează însă total pe parcurs: unele considerații enunțate rămân fără o suficientă argumentare concretă. Necesarele legături cu nuvelistica, asocierile, găsirea unor filiații creatoare sunt sporadice. În schimb, se stăruie mult când e vorba de prezentarea acțiunii și de analiza, pe alocuri de-o conștiințiozitate cam didactică, a personajelor.

Subliniind cu atâta insistență necesitatea raportării continue a dramei lui Slavici la proza sa, nu am vrea să fim înțeleși greșit. Nu intenționăm să dăm creației teatrale a scriitorului ardelean o simplă utilitate de document pentru istoricul literar, ca și când ea ar fi un exercițiu, doar, de atelier. Teatrul lui Slavici are, desigur, și o valoare intrinsecă. Unele trăsături pozitive: autenticitatea, în multe cazuri, a conflictului dramatic, capacitatea de a contura tipuri umane și

sociale, artă în mânuirea conflictului etc. au fost relevate de comentatorul volumului. S-a evidențiat, apoi, în mod judicios, ineditul creației teatrale a lui Slavici, prin adaosul etic, prin acea „gravă privire moralizatoare cu care Slavici a iscodit cele mai intime procese psihice și sociale”.

În această direcție a realizărilor s-ar mai putea face unele observații. *Fata de birău*, prima lucrare dramatică originală a lui Slavici, apărută în 1871, iar *Gașpar Grațiani, domnul Moldovei*, ultima piesă publicată, în 1888. E epoca, deci, când începuturile farsei burgheze (Alecsandri) se maturizau sub pana incisivă a lui Caragiale și când orientarea spre istorie și folclor preconizată de „Dacia literară” se realiza în condițiile *monstruoasei coaliții*. Slavici nu se ridică, evident, nici la nivelul lui Caragiale, nici la cel al lui Delavrancea, dar contribuția sa nu poate fi ignorată. O mai largă perspectivă asupra mediului, realizată de scriitorul ardelean, perspectivă din unghiul căreia e cuprinsă, pe lângă existența socială, și cea intimă, psihică, are urmări de necontestat în opera sa. Aceste urmări trebuie căutate nu numai în „grava privire moralizatoare”, în sensul etic deci, ci și în îmbogățirea pe linie tipologică a dramaturgiei. Căci literatura lui Slavici, și mai ales cea dramatică, aduce un tip uman nou, care va fi din plin reprezentat de-abia în secolul al XX-lea. E tipul „însinguratului”, al omului măcinat de contradicții interne, zbuciumat în vârtoarea

discrepanței dintre fondul și năzuințele sale majore și tradiția unei societăți rău alcătuite. Aceasta este, credem, esența personajelor Gașpar Grațiani, din piesa *Gașpar Grațiani, domnul Moldovei*, și Bogdan Vodă, din piesa cu același nume. Structurile psihice complicate sunt caracteristice specificului artistic al lui Slavici. Le regăsim în proză (Ghiță din *Moara cu noroc*; Iorgovan — *Pădureanca*, sau Mara), dar, dacă personajele respective ale nuvelor năzuiesc spre împlinirea unor idealuri individuale, cele ale dramelor istorice răspund unor comandamente sociale imediate și majore. Idealurile lor (realizarea independenței naționale, mijloace umane de guvernare precum și o largă toleranță de cult religios) sunt prea înaintate pentru a conveni mediului social și istoric în care trăiesc. Ele cad victimă uneltirilor, dar și propriei lor zbateri. Sara ezită între dragostea față de Grațiani și dorința de a arăta moldovenilor că omenia și iubirea de țară nu trebuie filtrate prin prejudecăți rasiale, Bogdan între năzuința de a asigura independența țării și natura sa umană credulă și îngăduitoare. Din această ciocnire de contradicții individuale, care converg cu cele de ordin social, se iscă însuși impulsul dezvoltării istorice.

I. Slavici s-a dovedit de multe ori un virtuos mânăitor al comicalui. Analizând, de pildă, *Fata de birău*, ne atrage arta cu care autorul a știut să dirijeze construcția dramatică. Comicalul, departe de a fi linear,

cum pare să-l socoată I. D. Bălan, e generat de mai multe cauze, iar conflictul dedublat e, acum, dus cu măiestrie spre același țel: satira. Iar aceasta are două înfățișări: una aspră, biciuitoare, în cazul personajului Tănase a Popii, și alta plină de indulgență față de „birăul” satului — Badea Hârlea.

Prin structură, Slavici nu a avut o înclinație specială pentru teatru. Faptul e semnalat de I. D. Bălan. Scriitorul care în epică se dovedea maestru în surprinderea celor mai subtile mișcări sufletești, în prezentarea lor gradată și diferențiată, în dramă e limitat. Bogăția psihică a personajelor dramatice mai mult o deducem decât o avem prezentată de autor. Procesul evolutiv al personajelor e absent. După cum lipsesc și mijloacele adecvate artei dramatice: caracterizarea prin gestică sau indicațiile scenice. Dubla orientare a conflictului, când e cazul, sesizabilă în comedia *Fata de birău*, în dramele istorice se pierde. În *Gașpar Grațiani*, acțiunea celor cinci acte nu se concentrează organic spre sâmburele ideii dramatice, iar în *Bogdan-Vodă* paralelismul dintre conflictul social și cel psihic, dezbătut în conștiința protagonistului, nu e clar.

Cu toate aceste limite și dincolo de măsura în care dramaturgia lui Slavici s-a realizat ca gen aparte, nu putem trece cu vederea importanța pe care contactul cu teatrul a avut-o pentru nuvelistica scriitorului. În

exercițiul dramatic stau multe din trăsăturile stilistice ale prozei.

În privința ediției, conștiincios alcătuită, am spune că se simte absența unui glosar pentru explicarea regionalismelor, abundente în *Fata de birău*. Iar „parafraza”: „toți prozatorii ardeleni (...) cu toții au ieșit — exprimându-ne metaforic — din *Moara cu noroc* a lui Slavici” (din prefață, p. XI), folosită înainte de I. Breazu, în cuvântul de introducere la nuvelele scriitorului, cu tot adevărul pe care îl cuprinde, reluată, acum, și-a pierdut din prospețime și capacitate asociativă.

Scrisul băănățean, 12/1963

PROZA UMORISTICĂ ROMÂNEASCĂ

Recenta antologie de „proză umoristică română” prezintă într-o manieră expozitivă principalele pagini ale genului. Cele două volume constituie astfel un catalog reprezentativ al prozei comice românești. Sub acest aspect, lucrarea lui Silvian Iosifescu, un pasionat, se pare, al genului satiric — rămâne interesantă. Întâlnim, alături de nume foarte cunoscute, altele de o circulație restrânsă și, oricum, lectorul îi poate reciti pe Urmuz, Alecu Urechia, N. T. Orășanu etc.

Antologia debutează (foarte bine!) cu proza umoristică folclorică și se încheie cu cele mai recente producții ale genului (Nicuță Tănase, Teodor Mazilu, Sergiu Fărcășanu). Desigur, o astfel de concepție editorială are o logică teoretică strictă. Fenomenul poate fi urmărit în perspectivă istoric-evolutivă. Era poate necesar să se puncteze pe undeva etapele mai importante și, pentru ca materialul să nu fie derutant ca intensitate și specific (din punctul de vedere al umorului), să se stabilească unele ierarhii. Aspect care s-ar fi realizat, eventual, prin gruparea pe tipuri a prozei umoristice românești. Desprindem în acest

sens: *satira* care operează cu recuzita comicului (Caragiale, în primul rând), *pamfletul comic* (T. Arghezi, N. D. Cocea), *comicul de factură populară* (Creangă), *comicul anecdotic* (I. H. Rădulescu, Tudor Mușatescu), *umorul eseistic* (Russo) etc.

Adrian Marino a încercat („Contemporanul”, 9,1965) „o mică tipologie”, ce fixează cu pregnanță și subtilitate principalele coordonate pe care se realizează genul în literatura noastră. Păcat numai că unele afirmații rămân absconse. Suscită nedumeriri, de pildă, definirea lui Urmuz, întâi ca „pionier al umorului integral, absurd, fantastic”, apoi ca o „stație terminus”, un „punct de frontieră” în „călătoria” „fulger”, a recenzentului, prin „capitolele umorului românesc”. Or, o privire istorică pare, oricum, curios să se încheie cu Urmuz!

Finalitatea selecției nu urmărește scopuri de exegeză. Ar reprezenta, mai degrabă, un punct de plecare într-o astfel de intenție.

Textul e totuși însoțit de un aparat critic care dă unele indicații utile, iar pe alocuri depășește expunerea, spre a realiza analize: pentru I. L. Caragiale, T. Arghezi, M. Sadoveanu.

Ni se pare însă că fragmentarea pe scriitori și considerațiile foarte generale de ordin biografic duc la impresia de neunitar. Nuanțarea, apoi, a diferențelor între umorul nativ, intrinsec temperamentului artistic al unor scriitori cum sunt I. L. Caragiale, Brăescu, D.

Stănoiu, Creangă, păstrând limitele — și uneori accidental, abia perceptibil (Russo, Slavici, Brătescu-Voinești) nu se realizează de-a lungul volumului cu suficientă acuratețe.

Alcătuirea unei antologii implică, în general, greutatea sub aspectul discernământului. Deoarece criteriile de selectare au fost cu deosebire laxe, se creează unele situații paradoxale, ca aceea că unor scriitori de proză umoristică, afirmați ca atare (T. Maziliu, Sergiu Fărcășanu, N. Tănase) — referindu-ne exclusiv la contemporaneitate — li se acordă spațiu mai redus decât lui Zaharia Stancu, despre care chiar editorul notează: „Temperatura înaltă a prozei lui Stancu se opune umorului”. Etichetat cu o astfel de observație, ne-am întreba ce caută respectivul scriitor într-o antologie de „proză umoristică”. În aceeași ordine de idei, despre Al. Russo se afirmă: „nu este umorist”, în opera lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, „aflăm prea puține intermedii comice”, iar în proza lui Brătescu-Voinești „râsul e un oaspete rar!”

Cu toate aceste rezerve, volumele alcătuite de Silviu Iosifescu se impun ca o lucrare serioasă, care oferă cititorului un material literar bogat, însoțit de indicații — în cea mai mare parte judicioase și utile. Urmează ca pe baza lor să se constituie viitorul studiu, atât de imperios necesar, asupra comicului românesc.

Orizont, 6/1965

G. I. Tohăneanu

STUDII DE STILISTICĂ EMINESCIANĂ

G. I. Tohăneanu este un pasionat, de mult declarat, al poeziei eminesciene. Articolele sale, apărute în publicații de specialitate, au înscris în fișa bibliografică, foarte bogată în nume de prestigiu, a marelui poet, un cercetător subtil, înzestrat cu darul de a-și exprima ideile printr-o frază aleasă și plină de căldură.

În mare parte, volumul de față însumează articole deja tipărite. Ele se grupează pe două linii directoare, respectiv în două capitole. Unul face o analiză amplă a creației eminesciene juvenile, al doilea cuprinde trei studii, remarcabile prin pertinență, despre unele procedee artistice proprii poetului matur: *Valori stilistice ale întrebuințării timpurilor*, *Convergența procedeeilor artistice în poemul eminescian* „Din valurile vremii” și *Un lait motiv eminescian: „marmura”*.

Iată deci o lucrare de stilistică literară care reafirmă legitimitatea concepției lui Tudor Vianu despre o atât de controversată problemă: cum trebuie studiate limba și stilul scriitorilor.

Exegeza nu presupune, neapărat, anunțarea prealabilă a metodelor de cercetare. Ele pot fi deduse, în definitiv, pe parcurs. Mai important mi se pare de urmărit constanța, în cuprinsul lucrării, a unor puncte de vedere foarte precise. Cu alte cuvinte, evidențierea fidelității autorului față de o anumită, bine conturată, concepție metodologică și teoretică.

Studii de stilistică eminesciană este o astfel de carte. Fără o expoziție teoretică în preliminar, principiile generale ale lucrării pot fi totuși extrase din ordonarea și tratarea materialului poetic (*distribuit* pe compartimente: *Lexic, Structură gramaticală, Stilul și Versificația*). Unitatea metodologică, precum și asamblarea după un principiu estetic și istoric-literar prestabilit trebuie urmărite, ca atare, în cadrul celor două capitole, *separat*. Poeziile din perioada 1866-1869 sunt analizate, cu rare abateri (*Sinonimia în variante*), global. Faptul nu e întâmplător și nici singular în stilistica eminesciană. El vine să sublinieze, pe bună dreptate, caracterul omogen, ca viziune artistică și ca factură formală, a etapei respective.

Țelul analizelor, cărora trebuie să le relevăm mereu caracterul exhaustiv, este anunțat de autor în *Cuvânt înainte* și reconfirmat la *Concluzii generale*: „Cercetarea reține, așadar, două categorii de fapte: unele — foarte numeroase — îl rânduiesc pe tânărul Eminescu pe linia ascendentă a unei tradiții poetice

constituite, altele — deocamdată sporadice, dar, tocmai prin aceasta, vrednice de toată atenția — îl opun, într-un anumit sens, acestei tradiții, anunțând, prin originalitatea și ineditul lor, pe cel care avea să înmlădieze și să sporească... sursele expresive ale limbii poetice românești”. Ideea o reîntâlnim, enunțată, nu o dată, și în cuprinsul cărții. Cu toate acestea, caracterul oarecum autonom al fiecărui subcapitol, o argumentație, mai mult expozitivă decât una deductivă, nu duc premisele la deplina lor strălucire. Este extrem de dificilă, desigur, separarea elementelor de limbă aparținând mijloacelor curente, vorbite, ale epocii, de faptele expresive, aparținând limbajului poetic tradițional — pe de-o parte — de cele ale viziunii originale eminesciene — pe de alta. Necesitatea plasării oricărui moment cultural în perspectivă istorică ar impune exigențe sporite în acest sens.

G. I. Tohăneanu face permanente și justificate asociații între faptele de limbă eminesciană și modelele din creația poetică anterioară. Materialul bogat pe care autorul îl prezintă, complinit cu exemplele altor scriitori reprezentativi, ar putea da un amplu tablou al „limbii poetice” de la începutul secolului al XIX-lea. În ce privește evoluția pe care limbajul poetic românesc a cunoscut-o prin Eminescu, G. I. Tohăneanu demonstrează, cu fine observații de amănunt, că *inovațiile* în opera marelui poet trebuie

căutate, mai ales, în procedeele de *derivare semantică* (*Derivarea semantică*), preludii ale „creațiilor contextuale de mai târziu”. Numai că, și în această privință (autorul însuși o subliniază), modelele sunt extrase din limbajul poetic comun și, în ultimă instanță, din limba vorbită, populară. *Inovația*, termenul mi se pare impropriu și cred că ar putea fi înlocuit cu acela de *salt*, saltul, deci, realizat de Eminescu trebuie căutat în coordonarea mijloacelor comune ale limbii vorbite și cele ale limbii poetice tradiționale cu un fond de gândire și simțire poetică superior tuturor creatorilor de până la Eminescu. Relev în această direcție articolul *Eminescu și limba poetică a înaintașilor* de Șt. Munteanu (*M. Eminescu – I. Creangă. Studii*, Timișoara, 1965).

Partea a doua are o structură oarecum diferită. Legată de restul cărții prin aceeași concepție asupra analizei stilistice, se detașează totuși de ea prin finalitate. În obiectivul autorului stă acum fixarea unora din principalele modalități stilistice care alcătuiesc specificul originalității eminesciene; exploatarea valorii stilistice a timpurilor, mai exact, urmările de ordin expresiv obținute prin alternanța timpurilor în poezia eminesciană, convergența procedeelelor stilistice — modalitate existentă în germene și în poezia din tinerețe (vezi *Sinonimia în variante*) și, în sfârșit, reliefarea preferinței poetului pentru termeni dintr-o anumită zonă, consecință firească a trăirii plene și a

unei sensibilități profunde. În toate aceste direcții studiile lui T. Vianu au constituit un prețios punct de plecare.

În fața unui material atât de bogat, precum cel oferit de cartea lui G. I. Tohăneanu, e legitimă, cred, întrebarea: Prin ce anume faptele de limbă înregistrate depășesc simpla glosare și aduc contribuții, nu numai în sensul aprofundării studiilor eminesciene, ci și în acela al fixării principalelor etape din evoluția limbii noastre literare? Dacă în privința îmbogățirii stilisticii eminesciene cartea lui G. I. Tohăneanu este un real succes, în ce privește aspectul general al limbii s-ar putea însă aduce corective și completări. Dar, de fapt, o astfel de intenție teoretică poate nici nu a stat în viziunea autorului.

Orizont, 1/1966

Eugeniu Speranția INIȚIERE ÎN POETICĂ

Socotind că arta se naște din plăcerea de a stabili o „simetrie conceptuală” între „datul real și reprezentarea acestuia în formele sau modurile de semnalizare”, Eugeniu Speranția meditează, în fond, asupra principiului aristotelic al „imitației”. Nevoia de a imita este impulsionată de legea simetriei, proprie oricăror manifestări de viață. Contemplarea formelor simetrice sensibile sau a celor de ordin superior, „conceptuale” „ideale”, ne relevă „Frumosul”, iar necesitatea de exprimare sub o formă sau alta a „Frumosului” constituie condiția însăși a poeziei. Spre deosebire de artele figurative, „care reprezintă frumosul pe cale intuitivă”, poezia ne procură plăcerea de a-l descoperi „pe cale intelectuală”, prin cuvânt. Acesta constituie un mod de „semnalizare” superior, capabil să trezească, dincolo de surpriza similitudinilor directe, asociații mentale. Mijlocul prin care se descoperă este imaginea alegorică sau simbolică, de care, de altfel, adaugă autorul, dispun și celelalte arte. Expunerea, pornind de la date cunoscute și menținându-se în sfera concepției aristotelice a artei ca activitate mimetică, supune impulsul artistic unor comandamente hedoniste: pe de o parte, plăcerea de a

descoperi simetria, pe de alta, aceea de a decreta valoarea. Această din urmă opinie privind geneza formelor de artă face parte dintr-o mai largă teză a autorului — dezvoltată și cu alt prilej — : „filozofia dezmiardării”.

Încercând să concilieze concepția veche, descriptivă, cu una mai nouă, filozofică, interpretativă, Eugeniu Speranția urmărește, se pare, să depășească limitele unui tratat de norme pentru creația artistică. Partea de estetică rămâne însă izolată în câteva, nu prea întinse, capitole de început (*Poetica și estetica, Arta și simetria, Atitudinea în fața „valorii”, Simetria conceptuală*), iar în continuare cartea se desfășoară după tradiționalul schelet al poeticilor normative. Dar nici în această privință lucrurile nu sunt duse prea departe, astfel că, în bună măsură, prezentarea unor elemente ale artei poetice nu depășește canoanele convenționale.

Tributar, poate, unei prea accentuate intenții de accesibilitate, autorul lasă să se strecoare, uneori, simplificări de neacceptat pentru stadiul de azi al cercetărilor de estetică; am avea rezerve și în ce privește ideea că anumite formule ritmice din versificația noastră au fost împrumutate (pag. 36). Reeditarea lucrării face și mai evidentă necesitatea unei poetici moderne în estetica românească.

Orizont, 2/1972

Gheorghe Drăgan

CORABIA ARGONAUȚILOR

„Oprește-te între exegeză și eseu”, propune Gheorghe Drăgan într-o parabolă critică (*Demonul criticii*), dezvelindu-și, de fapt, formula, căci *Corabia argonauților* se află mereu între critica științifică și cea eseistică, între comentariul susținut de riguroase trimiteri bibliografice și interpretarea „artistică” a faptului literar. Alegerea unei asemenea poziții decurge din convingerea, exprimată nu o dată, că actul critic presupune „percepere pură a creației”, „acceptarea ei prin identificare”. Dorința de a se integra în operă, de a scrie din perspectiva ei („să suferi cu poetul pentru defectele pe care i le arăți, să te bucuri cu el pentru poemele admirabile pe care le-a scris...”; “Trebuie să exiști ca scris atât cât exiști prin operă” — *Demonul criticii*) — de aici, poate, și robia comparativismului — conferă criticii lui Gheorghe Drăgan nota ei personală. Înțeleasă astfel, critica ar putea fi acuzată de impresionism. Gheorghe Drăgan, însă, știe să escamoteze spuma fragilă a comentariului „trăit” și ne oferă o carte din care se desprind câteva interesante puncte de vedere pentru stabilirea unor profiluri critice: Eminescu, precursor al simbolismului (*Baudelaire și Eminescu*) ori Bacovia, poet al

neputinței comunicării totale (*G. Bacovia sau refuzul poeziei*), precum și unele articole de factură teoretică (*Patriotismul poeziei, Mitul și poezia modernă*), care se susțin prin pledoaria pentru viziunea liricii contemporane. Am reținut de asemenea unele restituiri, notabile contribuții de istorie literară: *Despre reeditarea unui poet: D. Iacobescu și Poezia feminină*. Păcat, doar, că vocația critică a lui Gheorghe Drăgan este minată de un spirit prea revendicativ; îi lipsește acea detașare care să-i asigure desfășurarea nestingherită a analizei și ideilor. Criticul se luptă mereu, în mod paradoxal, tocmai cu critica, limitându-i obiectivele la „a îndruma spre înțelegere” „teritoriul literar” și specificul creator, pe care doar aceasta are libertatea de a le stabili și defini. Atitudinea aceasta ne lasă, totuși, să întrevădem posibilitatea unor viitoare cercetări caracterizate prin echilibru și obiectivitate. Deocamdată, însă, nu putem să nu ne exprimăm rezerva față de comentariul lipsit de noutate, pe care autorul îl dedică, de pildă, mult prea cunoscutei probleme a raportului dintre conținut și formă, precum și față de modul simplificator în care acest raport este rezolvat (*Între autocontemplare și expresie*). Formulări precum „materialul poetic domină cu superioritate expresia, pe autor nu-l interesează orfevrăria”, astăzi, când opera literară este, pe bună dreptate, socotită indestructibilă unitate între ideea artistică și semnul unic, nu mai pot convinge. O

expresie voit nelucrată - aceea a lui C. Ivănescu, citată de critic – poate fi impusă de natura trăirii lirice și, dacă ea rezistă, înseamnă că e unica formă capabilă să încoroneze ideea, că, într-o altă formulare, ideea însăși ar fi alta.

Dispusă în trei secțiuni, cartea lui Gheorghe Drăgan parcurge drumul de la critica analitică spre expunerea teoretică, pentru a poposi, în cele din urmă, la dezvoltările analitice, care, deși punctate de ezitări și nu întotdeauna suficient de cuprinzătoare, sunt totuși mai adecvate vocației sale critice.

Orizont, 33/1972

Mircea Muthu
ORIENTĂRI CRITICE

Debut editorial, cartea anunță o sigură vocație a teoretizării și, în același timp, capacitatea autorului de a se menține consecvent pe coordonatele principiilor formulate. Astfel, cele trei părți ale volumului — *Linii metodologice*, *Profiluri teoretice*, *Schițe de sinteză* — se desfășoară pe o linie ideatică unică, „profilurile” și „sintezele” fiind concretizări în care teoria încearcă să se verifice. Singura modalitate acceptabilă în abordarea actuală a literaturii este, după Mircea Muthu, cea a „sintezelor comparative”. Plecând de la ideea că „orice act critic este act de sinteză”, autorul propune modul în care se poate realiza „sinteza comparatistă”, care să ducă la „relevarea organicității unei epoci”, la „echilibrarea trăsăturilor fundamentale cu cele particulare, înțelegând personalitatea artistului în ceea ce are mai specific”. Dezideratul, ale cărui dificultăți le previne, se poate realiza prin îmbinarea criteriului estetic cu cel istoric și sociologic, „literatura comparată fiind un alt mod de a face istorie literară”. Actul critic, sincronic în esență, se convertește, astfel, în istorie literară, critica literară devenind, în perspectivă, istorie literară. Țelul ei ar fi să nu rămână

la simpla apreciere, „la nivelul cronicii literare”, ci să se realizeze într-o „sinteză critică de structură, înțeleasă ca una sau mai multe serii de forme literare, cu numitorul comun al temelor, motivelor sau al proceselor de construcție”. Intenția, sprijinind dezvoltările întregii cărți, păstrează în sine și obiectivitatea evaluărilor (la care, de altfel, în modul de a vedea al autorului, critica se referă mai puțin, deoarece abordează valori constituite), dar și riscul sărăcirii substanței intime a unui scriitor prin excesul uniformizator al filiațiilor.

Se propun, apoi, mijloacele socotite eficiente în efectuarea unei astfel de cercetări: metoda „descriptiv-interpretativă”, prin intermediul căreia modalitatea critică structuralistă, aplicată ponderat, trebuie să întâlnească analiza stilistică în spiritul „Mimesis”-ului lui Auerbach. Încercând să fixeze obiectivele comparativismului românesc, criticul recurge la o informația bogată, adusă până la zi (uneori, poate nu îndeajuns de asimilată), ce conferă un suport solid acestor expuneri teoretice. Anumită pondere are școala formalismului rus, din care autorul reține mai ales ideile privitoare la structura literară, sistem de relații care, semnificând „o realitate existentă sau construită pe o tensiune lăuntrică în scopul stabilizării acestei realități”, reprezintă unitatea dintre formă și substanță. Dar, fiindcă relevă „o realitate complementară, autonomă”, literatura se supune mai curând

conceptului de „formă literară”, observă autorul, sprijinindu-se pe „disocieri” nu suficient de clar formulate. Ne-am fi așteptat, apoi, ca printre comparatiștii români să fie pomenit și Nicolae Iorga. Optând pentru critica de tip comparativist, favorabilă sintezelor, M. Muthu evită, prin forța împrejurărilor, timbrul unic ce izolează scriitorul de serie.

Orizont, 34/1972

Ladislau Gáldi

**CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DE LA
VERSIFICATION ROUMAINE. LA PROSODIE
DE LUCIAN BLAGA**

Epoca modernă însemnează, pentru studiile de prozodie, o substanțială apropiere a lor de ansamblul analizei stilistice și estetice. Lingvistica nu mai recurge la versificație ca la un instrument mecanic, aplicând niște scheme imuabile, ei încearcă să-i descopere, pe linia expresivității poetice, valori funcționale; tehnica poeziei nu mai este, ca urmare, un element adăugat, complementar, ci poezia însăși, capabilă să se exprime pe sine. Singura interpretare pe care o astfel de concepție o validează este cea care se plasează în interiorul textului: „În acest grup, fiecare text are în mod necesar un caracter individual” (p. 47; traducerea citatelor ne aparține), notează Ladislau Gáldi, referindu-se la poeziile din ciclul *Poemele luminii*. Ideea poate fi însă extinsă la întreaga carte, *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie* de Lucian Blaga fiind o subtilă și ingenioasă analiză funcțională a prozodiei.

Studiul reia afirmațiile cuprinse în capitolul dedicat lui Lucian Blaga în lucrările anterioare ale autorului (*Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, 1964 și *Introducere în istoria versului*

românesc, Editura Minerva, București, 1971), precum și în unele studii privitoare la versul liber (*Le vers libre est-il libre?*, în *Omagiu lui Al. Rosetti la 70 de ani*, București, 1965, p. 265-270 și *Az újlatin szabadvers nyelvi eszközei*, *Filológiai Közlöny*, 1965, p. 340-354). Amplă incursiune în istoria versului clasic, *Introducere...* consemna doar existența versului liber în poezia românească; extinzând și adâncind investigația, *Contributions...* ne oferă, prin intermediul poemelor lui Lucian Blaga, și o virtuală tipologie a versului liber. Depășindu-și intenția, cartea răspunde, în acest fel, interesului general pe care poezia modernă, cu arhitectura ei complicată, îl suscită și se realizează, totodată, ca o completare a istoriei versului românesc liber, întocmită de Vladimir Streinu în *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, E.P.L., București, 1966.

Urmărind creația lui Lucian Blaga, de la mai puțin cunoscutele poezii de tinerețe, în care se recunosc modelele clasice ale „eneasilabului rimat”, până la lirica de maturitate (poemele scrise după 1943, care revine la „forma clasică”), Ladislau Gáldi ne propune zece faze, sprijinite pe zece tipuri dominante de versificație, începând cu „gradul zero al prozodiei”. Prima fază se caracterizează printr-o „prozodie foarte liberă”, care se poate uneori combina cu rime (p. 10); a doua se definește „prin rolul dominant al unei cezuri, mai mult sau mai puțin mobile” (p. 10); a treia, prin

„clauzule ritmate cu grijă - clauzule iambice - ” (p. 11) etc. Încercarea de a găsi într-o structură atât de neomogenă (cum este versul liber) coordonatele sistematizatoare duce la bune rezultate, atât în cunoașterea mai profundă a sinuoasei creații blagiene, cât și în analiza tipologică a versului liber.

Prin relevarea „proporției” în care aceste tipuri, cu variantele lor, apar în volumele lui Lucian Blaga, autorul încearcă să stabilească principalele funcții expresive ale diverselor forme de versificație și, totodată, felul în care „versul blagian” se constituie „cu o parte integrantă a esteticii sale și, într-un sens foarte general, a activității sale creatoare” (p. 188). Descoperim în aceste rânduri puncte de vedere ce se impun tot mai pregnant în studiile actuale de prozodie și stilistică: ideea că „microstructurile de ordin prozodic nu pendulează niciodată în vid” (p. 188), că elementele de versificație, alături de cele de ordin „sintactic”, „morfologic”, „lexical” și „fonetic”, constituie forma în care, în versul liber, socotit, de multe ori, un segment dezorganizat, există secvențe ce, reluate ritmic, dezvăluie, în aparenta neomogenitate, scheme foarte precise. Ele nu se supun unor canoane metrice prestabilite, ci se organizează după logica discursului poetic. Această „lărgire conștientă a domeniului” în cercetarea versificației se fundamentează pe studiul integral al textului unui poem sau al unui grup de poeme, singura metodă

capabilă să surprindă tendințele creatoare ale unei epoci (p. 188): „Al doilea vers... se distinge prin muzicalitatea sa: expresia *îmi tremuri ca un picur / de rouă* (○ ⊥ ○ / ○ ○ ⊥ ○ / ○ ⊥ ○) prezintă o armonie perfectă a fondului și a formei: polimetria este cu atât mai evidentă cu cât ritmul, iambic în aparență, închide și un eneasilab de tipul ○ ⊥ ○ ○ ⊥ ○ ○ ⊥ ○, care, de exemplu, în *Lumina...* poartă, în egală măsură, pecetea unei irezistibile ardori. Restul textului (*îmbrățișat / de raze de lumină*) pune în relief, datorită ritmului endecasilabic destul de vag (○ ○ ○ ○ ⊥ / ○ ⊥ ○ ○ ○ ○ ⊥ ○), concluzia simbolică” (p. 49). Textul poetic este astfel supus unei analize complexe, cu permanente reveniri la motivele lirice fundamentale. *Prozodia lui Lucian Blaga* se prezintă, prin urmare, nu numai ca o carte despre versificația poetului, ci și ca un model de cercetare stilistică și estetică a operei literare.

Apelând, deopotrivă, la metoda descriptivă cât și la cea istorică și comparatistă, cum însuși remarcă în *Introducere*, Ladislau Gáldi reușește să fixeze, în dinamica neobișnuit de vie a poeziei lui Lucian Blaga, profilul poetului, specificul artei sale, izvorâtă dintr-o continuă osmoză între formele tradiționale și cele noi. În această mișcare, tendințele „verslibriste” sunt mereu estompate de ritmurile clasice, iar structurile tradiționale, revitalizate prin funcțiile noi cu care

Lucian Blaga le învestește. Mărturisirile poetului în acest sens, bine integrate în țesătura analizei, constituie o confirmare: „Iau seama zidindu-mă astfel că față de versurile mele de altădată... noua mea poezie... se adâncește pe plan mai organic și mai omenesc. De la forma versului liber, în *ritmuri abrupte*, trec la *forma clasică*, căutând totuși să păstrez și să amplific modernitatea expresiei” (p. 166). Eliberată de schematismul unor analize prea insistente asupra tehnicii versului, cum au fost apreciate unele dintre studiile anterioare ale lui Ladislau Gáldi, *Prozodia lui Lucian Blaga* se impune ca o prețioasă cercetare a versificației românești.

Limba română, 4/1973

Liviu Călin

PORTRETE ȘI OPINII LITERARE

Situându-se între memorialistică și excurs critic („Memorialistica, uneori, aparține criticii artistice”, susține autorul), cartea lui Liviu Călin ne oferă douăzeci de „întâlniri” cu scriitori contemporani dintre cei mai diferiți: T. Arghezi, G. Bacovia, Ion Barbu, Elena Farago, alături de G. Călinescu, Camil Petrescu, Eugen Barbu, Marin Preda sau T. Vianu, Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, V. Streinu etc. Întâlniri accidentale, dirijate de întâmplare? Așa s-ar părea. Lectura dezmințe, însă, această impresie și dezvăluie firul secret care unește personalități și opere atât de deosebite ca temperament și factură. Fiindcă, derogând de la gen, Liviu Călin se fixează nu în exteriorul vieții literare, ci în interioritatea ei. În acest fel, ceea ce leagă portretele este o anumită ambianță spirituală în care scriitorii se întâlnesc printr-o atitudine similară față de fenomenul cultural. Mai exact, acea gravitate și acea răspundere ce definesc spiritele înalte, însoțite de o mare deschidere spre tinerele talente. Prin aceasta, cartea lui Liviu Călin se

realizează, poate în primul rând, ca un manual de etică artistică: personalitățile, chiar dacă sunt surprinse fulgurant, se relevă din perspectiva conduitei lor exemplare.

Intențiile autorului depășesc, însă, simpla evocare; faptul de viață rămâne un pretext ce prilejuiește comentarii asupra operei.

Mici expuneri biografice (*Ion Barbu*, p. 46-47) sau pasaje de critică eseistică alternează cu creionări fugare, de multe ori impresioniste, în care individualitatea scriitorului crește din ambianță: Arghezi, fixat într-un decor agrest, „virgilian” („Aprinși sub povara roadelor, cireșii așteptau culesul. Caprele, câinii și alte orătănii fraternizau în iarba înaltă. Via, intrândul adumbrit, liniștea neobișnuită, totul mi-a relevat atunci cel mai pur perisaj virgilian” — *Tudor Arghezi*, p. 14-15); G. Călinescu, desprins din cadrul auster al camerei de lucru („Am intrat într-un mic hol și apoi, la dreapta, în biroul profesorului, a cărui tapiserie o constituia biblioteca. Mobilă stil, atmosferă de carte. M-a surprins masa de benedictin, coupe-papier-ul cu efigia lui Napoleon, clopoțelul și, mai cu seamă, o pagină acoperită până la jumătate de scrisul său ascendent, caligrafic” — *G. Călinescu*, p. 89).

Portretele, construite adesea doar din câteva tușe, sunt de mare forță sugestivă, reușind, precum acela al lui Bacovia, să reconstituie întreaga atmosferă a operei.

Mâna poetului „o frunză fără clorofilă”, „ochii stinși, prăbușiți în orbite, expresia macerată”, „prezența oarecum iluzorie”, care „îți lasă impresia stranie a singurătății”, ne transpun în zonele cele mai intime ale poeziei bacoviene.

Volumul lui Liviu Călin s-a născut dintr-o îndelungată și diversă experiență. Urmările ei se topesc firesc în textul expunerilor. Și chiar dacă, pe alocuri, puterea de selecție a autorului nu a reușit să rețină doar esența (ne referim, mai ales, la pasajele critice, nu îndeajuns de epurate, după opinia noastră, de ceea ce se cunoaște deja), cartea ne relevă o fină intuiție, susținută de talentul construcției sugestive.

Orizont, 14/1973

Nicolae Constantinescu

RIMA ÎN POEZIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Cartea lui Nicolae Constantinescu este o primă sinteză cu privire la rimă în literatura română de specialitate, având, ca urmare, și meritele și neajunsurile unei atari întreprinderi. Studiul, dispus în trei capitole, cercetează rima, întâi dintr-o perspectivă istorică și teoretică generală: I. *Rima în prozodiile românești (Privire istorică)*; II. *Coordonatele teoretice*. 1. *Rima. Definiție*; 2. *Funcțiile rimei; Originea rimei*. Apoi o raportează la poezia populară: III. *Rima în poezia populară*. Având în vedere doar prozodiile, autorul nu cuprinde în comentariul său istoric unele însemnate contribuții (studii și articole). Dar Nicolae Constantinescu trece cu vederea chiar prozodii, și nu din cele mai obscure : Ladislau Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971, lucrare în care se face o, cel puțin utilă, investigație și a poeziei populare.

În ce privește orientarea teoretică, Nicolae Constantinescu continuă concepția funcțională asupra rimei, susținută la noi de G. I. Tohăneanu, G. N. Dragomirescu etc., din păcate, însă, omiși de autor. Am reține câteva sugestii cu privire la istoria rimei: relația fono-semantică stabilită de cuvintele rimă este

determinată, notează autorul, și de factorii care influențează în general evoluția poeziei, extraprozodici, cum ar fi curențele literare, atitudinea față de diverse specii etc. Demn de interes ni se pare faptul că în al treilea capitol se încearcă o tipologie a poeziei populare din perspectiva rimei, tipologie ce rezultă și din permanenta confruntare a textului folcloric cu poezia cultă. Mai convențională este analiza rimei populare din punct de vedere estetic. Tipurilor de rimă — inexacte, suficiente și bogate —, pe care le stabilește autorul, nu le sunt alăturate și alte procedee ale „orchestrației”, cum ar fi aliterația (socotită, de altfel, de unii comentatori o rimă internă). Potrivit ideii că „poezia este un sens de construcție complexă” (Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, citat la pagina 45), ni se oferă, totuși, câteva reușite analize stilistice pe text (*Rima și sensul*, p. 140-170).

Dacă Nicolae Constantinescu socotește rima un element dintr-un ansamblu unitar, funcția ei semantică și estetică nu se poate realiza în afara celorlalte aspecte ale versificației. Ca urmare, ruperea rimei din contextul poeziei și cercetarea ei în sine nu sunt suficiente. Propunând un studiu de sinteză *doar asupra rimei*, cartea de față se găsește, credem, în situația unui preambul din care acceptabile, integral, ar rămâne numai aprecierile strict tehnice (calitatea, frecvența, natura fonetică și metrică a rimei). Oricum

însă, studiul lui Nicolae Constantinescu completează
util prozodia românească.

Orizont, 47/1973

Magda Ursache A PATRA DIMENSIUNE

„Dacă știința ar fi inventat a patra dimensiune, am avea un termen de comparație și pentru poezia modernă”, ne asigură autoarea la pagina 40. Ca urmare, Magda Ursache încearcă o investigație a acestei „a patra dimensiune”, care se relevă, dacă am înțelege bine, în cuvânt: „Nu cuvântul care copie (sic!) re-face, ci acela care sugerează, dezvăluie taine sau mai curând le multiplică”. Deci, după câteva preliminarii, în care abordează probleme ca specificitatea limbajului poetic și necesitatea înțelegerii lui în sine, fluctuațiile gustului artistic, ideea „eonului poetic modern” sau a „arhetipurilor tradiționale” în poezia actuală, sunt puși în discuție, din mai sus-amintitul unghi (cel puțin în intenție), nouă poeți: A. E. Baconsky, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Adrian Păunescu, Emil Brumaru și George Alboiu. Ce face *în fapt* autoarea? Nereușind să-și domine obiectivul și bibliografia (Platon, Hegel, Titu Maiorescu, alături de Rimbaud, Baudelaire, Alfred de Vigny, Claudel, Roland Barthes sau Dufrenne sunt invocați cu o anarhică și nejustificată insistență), Magda Ursache se menține la nivelul unor constatări generalizatoare, uzate, de cele mai multe ori, prin circulație. Sau derivă citat din citat într-o, adesea,

curioasă asociere: „Ceea ce dă viață poeziei este dificil de tradus în proză. De aceea o propoziție a lui Shelley, *poezia este un lucru divin*, ca multe din literatura asupra acestei arte, datorită caracterului foarte vag, poate fi comparată cu alta din literatura umoristică, *cum că amorul e un lucru foarte mare...*” (s. n.).

Neclarificarea termenilor și limbajul discursiv nu-i îngăduie autoarei, pe de altă parte, o analiză degajată. Observațiile, chiar dacă dovedesc o oarecare pătrundere, se pierd sub pletora frazeologică. A doua secțiune a cărții, superioară celei dintâi, poate, totuși, interesa în oarecare măsură, fiindcă, atunci când se mulțumește să creioneze profilul unuia sau a altuia dintre poeții amintiți, Magda Ursache ajunge la rezultate care, parțial, se rețin.

Orizont, 52/1973

Nicolae Roșianu STEREOTIPIA BASMULUI

Rezultat al unor constante preocupări cu privire la *formulele* în basmul popular (vezi referirile din *Cuvânt înainte*, p. 9), cartea lui Nicolae Roșianu își propune să discute „locul pe care îl ocupă în proza populară orală această formă de manifestare a stereotipiei folclorice”. Lucrarea continuă direcția „formalismului” rus, care muta cercetarea folclorului din perspectiva genetico-istorică în planul formal, interesat fiind nu atât de latura tematică a producției populare, cât de cea compozițională („nu de unde provine... ci ce anume reprezintă”, V. I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 9). S-a descoperit, ca urmare, că există în folclor, în basm, mai ales, un cod aparte de „semne”, ce alcătuiesc „modelul virtual”, realizat în câteva „varianțe”. Arhetipul trăiește prin formele sale concrete (varianțe), datorită unui sistem de „funcții” („elemente fixe, stabile”), esențiale în analiza structurii morfologice a creației folclorice, în speță a basmului. Nicolae Roșianu studiază, deci, întâi, „morfologia” și „funcțiile” principalelor tipuri de formule: inițiale, mediane și finale (I. *Formule inițiale*; II. *Formule finale*; III *Formule mediane*), apoi, „destinele formulelor tradiționale” (IV. *Tradiție*

și inovație — în basmul contemporan), iar în *Încheiere* face o cercetare comparativă, sprijinită pe un bogat material din folclorul românesc și universal, a structurii acestor formule. Scopul: fixarea, în cadrul unor scheme *stabile*, universale, a variantelor ce reflectă modul original de *concretizare și combinare*, propriu fiecărui popor. Raportul dintre tiparul universal și cel individual stabilește capacitatea creatoare a povestitorului: structura constituie însă, ne avertizează autorul, „și un indiciu al gradului de expresivitate”. În general, o astfel de cercetare, absolutizând elementele tradiționale ale basmului, neglijează aspectul individual, cu alte cuvinte, felul particular în care artistul și colectivitatea folosesc schema. Studiul lui Nicolae Roșianu încearcă să depășească modelul abstract și să stabilească legile combinatorii la care apelează povestitorul. Folosite diferențiat (în basmul fantastic), formulele își schimbă conținutul în raport cu o serie de factori pe care autorul îi are în vedere: dintre aceștia, de primă importanță, crede autorul, ar fi modificarea în timp a atitudinii povestitorului față de conținutul basmului, prin desprinderea de concepția mitică și adoptarea unei finalități strict artistice: „abia acum, când ficțiunea este eliberată de sub imperiul reprezentărilor mitologice (...), povestitorul dă frâu liber imaginației, înlătură multe din vechile forme, creează un alt sistem, care să corespundă noii destinații a basmului ca

exprimare poetică a unor idealuri și aspirații ale poporului" (p. 43). Ținând seama de elementele ce vizează caracterul colectiv și individual, în același timp, al basmului folcloric, de etiologicul „substanțial” sau „ornamental”, de „fantezia concretă de natură etnografică” sau „de natură poetică” etc., Nicolae Roșianu reușește, adesea, o analiză nuanțată a formulelor basmului, cu unele tentative de investigare stilistică a textului popular.

Orizont, 2/1974

RESTITUIRI

Editura clujeană Dacia își asumă, de mai multă vreme, prin seria *Restituiri* (îngrijită cu bune rezultate de Mircea Zăciu), răspunderea unor (re)editări, al căror țel stă nu atât în interpretare, cât în descoperirea sau redescoperirea momentelor uitate (ori încă nevalorificate) ale istoriei noastre literare. Colecția este utilă, deci, în primul rând, prin interesul documentar al operelor incluse: o parte a prozei lui E. Lovinescu (*Bizu, Acord final*), publicistica, necuprinsă încă în volum, a lui Lucian Blaga, romanul lui Alecu Cantacuzino sau memoriile lui Gh. Nicola Stoian-Ogrineanu etc. Efortul unora dintre îngrijitori de a stabili identitatea textului sau de a recupera manuscrise dificile este adesea remarcabil: „O parte din ea (publicistica lui Blaga, n.n.) a fost scoasă la iveală de către noi prin consultarea unui bogat material inedit, în marea lui majoritate, nesemnăt, a cărui identificare am făcut-o pe baza mărturisirilor scriitorului, cât și în funcție de stil, preocupări, idee” — Mircea Popa, *Notă asupra ediției*: Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Editura Dacia, 1973.

Succesul acestor cărți depinde, fără îndoială, de valoarea creațiilor „restituite”. Ele sunt, de cele mai multe ori, determinante pentru completarea personalității unor autori, astfel încât e de mirare că

n-au fost editate (sau reeditate) până acum. Marian Papahagi (E. Lovinescu, *Bizu*) sau, de pildă, ne informează, cu argumente convingătoare, că romanele „ciclului Bizu” sunt autobiografii spirituale, în continuarea memorialisticii și a criticii lovinesciene; mai mult încă, ele au menirea de a fi „cheia celorlalte construcții”. Cu argumente asemănătoare pledează Aurel Sasu (E. Lovinescu, *Acord final*). În același sens, Mircea Popa susține că foiletonistica lui Blaga este „o cheie sigură” în descoperirea sursei multora dintre lecturile, ideile, gândurile sau proiectele scriitorului, „Eboșe”, ce prefigurează opera sa artistică și filozofică, aceste tablete sunt de neocolit în cunoașterea exhaustivă a lui Blaga.

Propunându-și să lumineze zonele, mai mult sau mai puțin întunecate, până acum, ale literaturii noastre, îngrijitorii acestor ediții se orientează cu precădere spre munca de documentație, nespectaculoasă, care cere stăruință, atenție și pricepere. Comentariile (chiar și cele ale unor critici cu înclinații eseistice, cum ar fi Marian Papahagi sau Aurel Sasu) nu urmăresc discutarea dintr-o altă perspectivă sau retușarea opiniilor mai vechi despre autori, ci reintegrarea scrierilor uitate în opera consacrată ori descoperirea valorilor ignorate (v. *Cronica din Bechet* a lui Gh. Nicola Stoian-Ogrineanu). Acest tip de interpretare (mai apropiat de ceea ce s-ar numi critica universitară) se circumscrie, în aria istoriei literare, ca o etapă de

mare însemnătate și absolut necesară. Atentă aproape exclusiv la firele de legătură cu „opera” (fie că are în vedere evoluția unui gen, a literaturii în ansamblu etc.), discuția țintește, în acest caz, nu *reevaluarea*, ci *redimensionarea* creației: istoria romanului românesc s-a îmbogățit prin reactualizarea *Serilor de toamnă la țară* ale lui Alecu Cantacuzino (carte publicată doar în revistă, în 1853), memorialistica câștigă prin paginile lui Gh. Nicola Stoian-Ogrineanu, iar Blaga sau Lovinescu apar mai clar definiți în urma „restituirilor amintite” ș.a.m.d.

Prefațatorii nu depășesc, în general, zona sus numită, interesul acestor contribuții constând tocmai în fidelitatea cu care se păstrează linia, în consecvența cu care e susținută pledoaria pentru istoria literară ca sistem.

Una dintre cele mai ilustrative cercetări, sub acest aspect, mi s-a părut cea întreprinsă de Mircea Popa asupra publicisticii lui Blaga. Valoroase și în sine, fără îndoială, articolele nu-l atrag pe editor ca atare, căci el privește eseistica lui Lucian Blaga dintr-un unghi invers: nu în devenire, ci retrospectiv, mereu de pe platforma operei definitive: „... primele prezențe publicistice din ‚Românul’ (1914-1915), ‚Gazeta Transilvaniei’ (1915) și ‚Pagini literare’ (1914) de la Arad sunt expresia contactului său cu filozofia lui Bergson, cu școala fenomenologică și idealismul metafizic care îl vor ajuta să-și dureze propriul său

edificiu filozofic"; „...teoria blagiană a ‚spațiului mioritic’ va cunoaște câteva etape intermediare, marcate de eseurile *Simboluri spațiale* din ‚Darul vremii’ (1930) și de *Miorița în Elveția* din ‚Drumul nou’, după cum concluziile volumului *Despre gândirea magică* (1941) sunt elaborate cu douăzeci de ani mai devreme în articolele *Începuturi, artă, magie* din ‚Adevărul literar și artistic’ (1925) și *Arta magică* din ‚Gândirea’ (1924)."

Trecând în revistă principalele chestiuni care l-au preocupat pe Lucian Blaga într-o anumită etapă a evoluției sale și fixându-le ecourile ulterioare, Mircea Popa încearcă să găsească „poarta veșnic deschisă spre zarea de mistere" a geniului lui Blaga.

Orizont, 32/1974

MONOGRAFII

În „Convorbiri literare” (1890-1891), apoi în volum (*Mihai Eminescu, studiu critic*, 1892), Nicolae Petrașcu scrie primul studiu monografic asupra poetului nostru național. Deschidea, astfel, o serie care, prin amploarea ce-a cunoscut-o ulterior, s-a dovedit de un mare interes pentru eminescologie. Căci ea — monografia — pare să fie una dintre mijloacele cele mai eficiente în cunoașterea personalității lui Mihai Eminescu.

Studiul lui N. Petrașcu, în continuarea articolelor lui Maiorescu și Gherea, are meritul de a fi descoperit înțelesurile poeziei eminesciene, pornind de la unele fapte de document. Teza lui N. Petrașcu, după care Eminescu ar reprezenta o sinteză dintre un nordic și un sudic, dintre dac și roman, va fi reactualizată, mai târziu, de D. Caracostea.

Deși a pledat pentru o analiză „completă”, care să „disece opera de artă sau spiritul scriitorului — anatomia operei — pentru a-i descoperi însușirile” și a încercat, cu alte cuvinte, să identifice „etiologia operei de artă”, G. Ibrăileanu nu a realizat un studiu monografic despre Mihai Eminescu. Articolul său *Eminescu. Note asupra versului* oferă doar câteva repede (extrem de prețioase, e adevărat), în descifrarea funcționalității ritmului poetic eminescian.

Dacă luăm în considerare ceea ce susține A. Marino (*Revista de istorie și teorie literară*, 4/1974, p. 472 și urm.) și admitem că monografia „în esență, nu înseamnă nici ,teză de doctorat’, nici lucrare masivă, erudită, nici ,viața și opera’ unui scriitor, ci (fără a le exclude) o analiză critică — de dimensiuni foarte variabile — care: 1) să se ocupe de opera unui *singur* scriitor și 2) de *întreaga* operă a unui scriitor”, ca urmare, dacă extindem sensul acestui mod de investigare critică (renunțând la ideea că monografia=biografie), constatăm cât e mult se îmbogățește inventarul lucrărilor monografice asupra lui Mihai Eminescu.

„Eugen Lovinescu — nota George Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 716) — a fost cel dintâi care să-și dea seama de necesitatea monografiilor literare”. Autor al unui ciclu romanesc închinat lui Eminescu, Lovinescu nu a scris, însă, o monografie literară a poetului (deși amplul studiu — *M. Eminescu* — din seria junimistă poate fi privit ca atare, el constituind o extinsă analiză a raporturilor lui Eminescu cu Titu Maiorescu și Junimea).

Tudor Vianu, care consideră „critica monografică adevărata formă a criticii literare” (*Filozofie și poezie*), își fundamentează articolele asupra lui Eminescu tot pe o viziune monografică.

În acest context, nu e lipsită de importanță observația că, paralel cu evoluția exegezei eminesciene, monografia literară românească se eliberează, treptat, de pozitivism (Adrian Marino, *ibidem*, p. 472).

Cel care deplasează tranșant concepția asupra monografiei și, în același timp, cel care dă prima operă monografică propriu-zisă (științifică și estetică) despre Mihai Eminescu este George Călinescu. *Viața lui Mihai Eminescu*, 1932 și *Opera lui Mihai Eminescu*, 1935-1936 sunt adevărate pietre de hotar în cultura românească. După apariția lor, s-ar fi părut că acest domeniu se închide (sau, măcar, se îngustează enorm), pentru cercetările ulterioare. Iată, însă, că nu numai înțelegerea călinesciană a poetului a înregistrat obiecții („Câteodată vocabularul critic alunecă foarte frumos pe deasupra realităților artei. Mișcările lui ușoare pot crea paradoxul ca Eminescu, spiritul adânc cultivat și cărturarul vremii lui, să ne apară ca om al instinctelor, faptură elementară" — Vladimir Streinu), ci și ideea de interpretare monografică va fi supusă unor înnoiri. Sprijinindu-se pe o documentație aproape exhaustivă (apariția, la începutul secolului, a operei postume, publicată, după manuscrisele Academiei, de Ilarie Chendi, Nerva Hodoș și Ion Scurtu, a influențat considerabil aria investigațiilor), G. Călinescu întreprinde o „biografie narativ-portretistică în stil de epos" (Al. Piru) a vieții lui Eminescu și o exploatare sintetică (critică literară artistică) a operei

eminesciene. D. Caracostea (*Personalitatea lui Eminescu și Arta cuvântului la Eminescu*) și, apoi, D. Popovici (*Poezia lui Mihai Eminescu*) introduc un alt punct de vedere, cel al criticii genetice, „explicative”. Tinzând spre înțelegerea integrală a operei de artă, văzută ca o unitate (structură), modelată de „forma interioară a viziunii despre lume” proprie creatorului, D. Caracostea concepe studiul poeziei eminesciene atât în forma ei definitivă cât și în năzuința ei spre expresie, în *devenirea* ei. Revizuiind aceste păreri, dar rămânând în stricta lor apropiere, D. Popovici încadrează opera literară în „relațiile ei istorice externe” și realizează o secțiune structuralistă, dinamică a creației lui M. Eminescu. Și în deceniul din urmă poezia lui Eminescu a beneficiat de câteva incursiuni monografice. Vom cita trei dintre ele, pentru felul în care fructifică orientări anterioare, reușind, în același timp, printr-un firesc proces de depășire, să aprofundeze nu numai înțelegerea operei eminesciene, ci și ansamblul eminescologiei. Este vorba de G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965; Eugen Todoran, *Eminescu*, 1972 și George Muntean, *Hyperion I. Viața lui Eminescu*, 1973.

Prima carte din seria amintită recurge la câștigurile stilisticii literare (Tudor Vianu) și rămâne, până astăzi, cea mai nuanțată și bogată analiză a stratului „formal” (stilistic) în poezia lui Eminescu. Urmărind faptele de

stil în două direcții (linia ascendentă a unei tradiții poetice constituie și cea care-l opune pe poet acestei tradiții, asigurând operei o uimitoare originalitate), G. I. Tohăneanu demonstrează, cu fine argumente, că saltul înfăptuit de Eminescu se datorează sintezei dintre fondul comun, propriu înaintașilor, și un fond de gândire superior tuturor creatorilor de până atunci.

Eugen Todoran își fundamentează cercetarea pe „metoda genezei gândirii poetice”. Opera lui Eminescu este scrutată din interior, prin evidențierea principalelor concepte, care sunt izvoare ale imaginilor poetice. Corectând considerații mai vechi, studiul lui Eugen Todoran fixează creația lui Mihai Eminescu într-o perspectivă inedită, propunând, totodată, un nou demers teoretic, potrivit analizei gândirii poetice eminesciene.

Primul volum dintr-o serie de cinci dedicate lui Eminescu, cartea lui George Muntean prezintă „epica vieții lui Eminescu”, drept o „întrupare arhetipală a ideii de geniu în spațiul românesc”. Deși elev al lui D. Popovici, autorul nu continuă principiul genetic al profesorului său și se limitează doar la reevaluarea documentelor privitoare la viața poetului, pentru a stabili o imagine mai exactă. Personalitatea lui Mihai Eminescu e văzută, astfel, ca o „reeditare a miracolului care îl va fi iscat pe rapsodul *Mioriței*”.

Orizont, 3/1975

Ov. S. Crohmălniceanu despre poezia română interbelică

După masivul și consistentul tom dedicat prozei, din a sa *Literatură română între cele două războaie mondiale*, Ov. S. Crohmălniceanu revine cu volumul al doilea, poezia, ambele reprezentând un solid punct de referință pentru oricine e interesat de această importantă și atât de concentrată perioadă din cultura noastră.

În zugrăvirea tabloului vast și complex al liricii române interbelice, autorul a știut foarte bine să-și plaseze „eroii”, atât unii față de alții, cât și pe fiecare față de ansamblu; acesta din urmă fiind trecut prin retorta gândirii personale. Punctul de plecare îl constituie observația că, în opoziție cu proza, care, „oricât a evoluat în acești ani, n-a ajuns să difere radical de factura ei tradițională” (p. 5), poezia suferă „Modificările de structură cele mai profunde ale literaturii române interbelice” (*ibidem*). Ca urmare a transformărilor (determinate, firește, de noile împrejurări istorice și sociale), în abordarea operei poetice se impune „o adevărată mutație de sensibilitate” (p. 6). Este tocmai ceea ce își propune Ov. S. Crohmălniceanu. Pentru aceasta, el se ferește de înșiruirea seacă și cuminte de autori și titluri, după școlărescul, onestul și plicticosul sistem cronologic,

trasând, în vălmășagul operelor și al scriitorilor, câteva direcții ordonatoare. Existența acestor „direcții” este organică, ele sunt „reacții la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaște existența omenească în perioada aceasta” (p. 7).

Criteriile de clasificare nu sunt însă unice, ceea ce ar putea provoca o anumită îndoială în ce privește rigurozitatea sistematizării. Astfel, sunt puse la contribuție, bucurându-se de egală atenție și acționând separat, la grupe diverse de scriitori, criteriul tematic (*Miracolul arghezian, Poezia chtonică*), criteriul temperamental (*Lirica elegiacă și sentimentală*), criteriul stilistic (*Lirica avangardistă, Poezia pură*). E adevărat că, pentru fiecare dintre numitele „familii”, criteriul respectiv pare cel mai potrivit cu putință, el fiind în stare a-i surprinde trăsătura dominantă, individualizatoare. Pe de altă parte, „ascuțita dialectică interioară”, care a animat poezia între cele două războaie mondiale, impune descifrarea ei din unghiuri și cu mijloace diverse. Arghezi, Blaga, Adrian Maniu, Philippide „lucrează cu viziuni, înainte de orice” (p. 8), lirica avangardistă apelează, în primul rând, la „tehnici” noi, Ion Barbu merge pe drumul unei acute „esențializări” etc. Pornind de aici, autorii se grupează, firesc și logic, în compartimente ce le anunță personalitatea și care oferă în același timp o sinteză a principalelor coordonate în dezvoltarea poeziei românești interbelice. Cum, pentru o justă și

cuprinzătoare definire a unei perioade de istorie literară, alături de condeie de primă mărime, este util să fie cercetați și cei mai mărunți, pe fundalul cărora primii se detașează cu mai multă claritate, Ov. S. Crohmălniceanu aduce în discuție „Miracolul arghezian”, pe Lucian Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide, Ion Pillat, V. Voiculescu, Dimitrie Stelaru etc., dar și pe alții mai puțin cunoscuți sau deloc receptați până acum, a căror trudă, uneori suficient de obscură, oferă, totuși, prin contrast, posibilitatea unei perspective mai limpezi asupra epocii.

Dacă privirea de ansamblu asupra liricii anilor dintre cele două războaie mondiale este preponderent integratoare, analizele pe care istoricul literar le face, separat, scriitorilor sunt, de cele mai multe ori, absolut dependente de text. Ecouri din mai vechea critică a lui Ov. S. Crohmălniceanu (v. monografia *Tudor Arghezi*) se fac simțite în unele secvențe ale lucrării, deși descriptivismului „tematic” autorul îi adaugă acum mijloace diverse, uneori de mare rafinament analitic. Ne gândim la acele pasaje ale capitolelor dedicate lui Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu (sau altora), în care criticul valorifică toate câștigurile disciplinei: analiza de text, determinările istorico-sociale, portretul literar, descifrarea biografică etc. Cităm spre edificare această subtilă interpretare, în care criticul știe să echilibreze rigurozitatea științifică și „literaturizarea” impresionistă: „Oricine privește chipul poetului, așa

cum ni s-a păstrat din fotografii, recunoaște îndată o fizionomie meridională, ten măsliniu, ochi negri, migdalați, trăsături fine, frunte lărgită de o calviție timpurie, membre subțiri. Nu a dus însă viața unui nobil de țară, în mijlocul naturii, la vânat și pescuit, cum îi plăcea să creadă — ne informează fiul său —, ci își petrecea aproape toată vremea acasă, scriind și citind. Prin mamă, Pillat a moștenit mai ales trăsăturile temperamentului poetic muntean, simțul plastic, gustul liniei rafinate și al pitorescului. Dar și ceva din firea moldoveană i s-a transmis de la tatăl său: o secretă înclinației spre reverie și meditație melancolică...”

Orizont, 26/ 1975

DESPRE „EXPRESIA ARTISTICĂ EMINESCIANĂ”

După cum însuși afirmă în recenta sa carte (*Expresia artistică eminesciană*, Editura Facla, 1975), G. I. Tohăneanu este adeptul unei cercetări „interdisciplinare”, principiu care, guvernând tot ce a scris, asigură unitate interpretării: „... stabilirea unui echilibru, a unei împletiri armonioase între perspectiva strict lingvistică și aceea, mai cuprinzătoare, a atitudinii stilistice și estetice în fața operei beletristice” (p. 103) i se pare autorului a fi modul cel mai potrivit în abordarea textului literar. Se conciliază, astfel, pe urmele lui Leo Spitzer și Tudor Vianu, dicotomia dintre stilistica lingvistică (Ch. Bally, Iorgu Iordan) și cea literară (K. Vossler), încercându-se, prin investigarea inventarului lingvistic și stilistic, dar și prin relevarea trăsăturilor expresive originale, să se fixeze componenta artistică a creației literare și, totodată, personalitatea scriitorului. „Constatând structurile și funcționalitatea lor înăuntrul sistemului limbii” (Guiraud), dar afirmând, concomitent, „valoarea dominantă” a operei, G. I. Tohăneanu reușește, în același timp, să apropie domeniul stilisticii expresive de critica literară și, în cele din urmă, de istoria literară. Concentrat asupra individualității textelor care înglobează lirica juvenilă (1866-1869) a

lui Mihai Eminescu, autorul are în vedere, de pildă, în *Studii de stilistică eminesciană*, perspectiva istorică, astfel încât concluzia din finalul capitolului amintit se impune firesc: „Dacă toate aceste aspecte (...) ne dezvăluie un tânăr Eminescu fidel ‚modeli’ literare și statornic în admirația către poeții ‚ce-au scris o limbă ca un fagure de miere’ — altele, destul de numeroase și deloc neglijabile, vestesc cu insistență viguroasă *originalitate* lingvistică și stilistică — deocamdată în germene — a marelui artist de mai târziu” (p. 133).

Opera stilistică a lui G. I. Tohăneanu (*Studii de stilistică eminesciană*, Editura Științifică, 1965, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, 1969, citata *Expresie artistică eminesciană*, precum și un impresionant număr de articole, publicate în reviste de specialitate și în culegeri colective) izvorăște din preocupările sale de filologie și de estetică a limbii. Metoda, mai mult implicată decât afirmată, poate fi dedusă din analizele minuțioase, pe care autorul le face unor scriitori ca Eminescu, Sadoveanu, Creangă, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, V. Voiculescu, Radu Stanca etc. Punctul de plecare îl constituie fondul lingvistic (al textului literar), folosit individual și valorificat estetic. De aceea nu e întâmplător faptul că atât *Studii de stilistică eminesciană* cât și *Expresia artistică eminesciană* sunt structurate pe două secțiuni, aparent diferite, convergente în esență. Prima secțiune studiază limba și stilul (lexicul, structura gramaticală,

sintaxa poetică, procedeele de artă literară, versificația) poeziilor de tinerețe (cea dintâi dintre lucrările citate), ale ciclului folcloric (cea de a doua); următoarea secțiune însumează un număr de analize cu tematică diversă, care au, însă, toate, scopul de a evidenția funcția estetică (individuală și originală) pe care o îndeplinește în opera lui Eminescu un procedeu lingvistic sau altul: *Valori stilistice ale întrebuințării timpurilor în poezia lui M. Eminescu*, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian* „Din valurile vremii”, *Un leitmotiv eminescian*: „marmora”; sau „Locuri eminesciene” la Sadoveanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, „Rânduri, rânduri...”, *De la „harfă” la „bucium”*. Faptele sunt surprinse într-o permanență interdependentă, fie că este vorba de dialectica evoluției limbii literare (prin confruntarea dintre clișeele limbajului poetic și inovații), fie că este vorba de mișcarea pe care schimburile permanente între diversele straturi ale limbii (arhaic, popular, neologic) o impun.

Un accentuat simț al nuanțelor, capacitatea de a pătrunde în intimitatea cuvântului (sau, „dincolo de cuvânt”), de a descoperi, în microstructura lui, macrostructura operei, caracterizează, pe de altă parte, amintitele analize. Autorul menționează, de pildă, cu pătrundere, cauzele pentru care motivul literar al *ochilor* l-a fascinat pe Eminescu: una de ordin

„estetic" (ochii, „cei doi luminători ai trupului"), alta de ordin „gnoseologic" (ochii, „porți" ale cunoașterii). O mențiune specială merită contribuțiile lui G. I. Tohăneanu la cunoașterea versificației. Preocupările sale în acest domeniu, extrem de bogate și, în parte, singulare, au nu numai meritul de a atrage versificația în sfera analizei stilistice, ci și pe acela de a impune câteva puncte de vedere. Amintim, printre altele, că, pe linia celei mai bune tradiții românești în materie, G. I. Tohăneanu a evidențiat complexitatea funcțională a rimei, a semnalat, apoi, conflictul dintre modelul metric și realizările concrete, propunând o necesară rediscutare a problemelor legate de ritm în poezia românească, a punctat câteva procedee de „orchestrație", demonstrând, cu finețe, corelația dintre sunet și sens (dintre versificație și idee poetică). Discuțiile legate de alcătuirea, de mecanismul stilului nu sunt niciodată exterioare, ci într-o organică relație cu structura limbii și cu semnificația poeziei. În contextul actual al stilisticii și poeticii românești, studiile lui G. I. Tohăneanu ocupă un loc cu totul remarcabil și inconfundabil.

Orizont, 27/1975

Ștefan Bellu

**ION ȘIUGARIU, UN POET CĂZUT
ÎN RĂZBOI**

Cunoscut generației de scriitori dintre 1934 și 1944, Ion Șugariu (Ion Soreanu) a rămas, printr-o regretabilă omisiune a istoriilor literare, într-un cvasi-anonimat. Intervențiile disparate, născute, adesea, dintr-un impuls mai mult sentimental decât obiectiv-profesionist, nu au reușit, pe de altă parte, să stabilească profilul exact al acestui poet, prematur plecat dintre contemporani. Folosind un bogat și, parțial, inedit corpus documentar, monografia lui Ștefan Bellu încearcă (și izbutește) să completeze sumarele date cu privire la biografia și creația lui Ion Șugariu, constituind, prin aceasta, un act de cultură, demn de luat în seamă. Cartea urmează planul consacrat al lucrărilor de asemenea factură: ea prezintă, întâi, „viața și activitatea”, apoi, „opera” poetului. Cele trei secțiuni: *Profil și timp*, *Căutător de aur poetic și Comentator al poeziei*, întregite cu *Note*, cu o *Bibliografie* a scrierilor lui Ion Șugariu și cu una de *referințe*, urmăresc atent toate înfățișările personalității sale artistice.

Născut în 1914 la Băița, într-o familie de mineri, format în atmosfera de reviriment artistic pe care o trăia intelectualitatea transilvăneană după 1930, Ion

Șiugariu se impune, încă din școală, prin aptitudinile sale literare. Devenit student (la Facultatea de litere și filozofie) al lui Mihai Ralea, Tudor Vianu și Ion Petrovici, intră în viața literară a capitalei. Leagă prietenii cu Virgil Carianopol, Ion Th. Ilea, Laurențiu Fulga; colaborează la revistele din Ardeal („Afirmarea”, „Cronica”, „Cronica literară”, „Lanuri”, „Freemătul școalei”, „Pagini literare”, „Familia” etc.), mai târziu la cele bucureștene („Veac nou”, „Literatura”, „Gândirea”, „Meșterul Manole”, „Convorbiri literare”, „Revista fundațiilor” etc.). În 1938 își publică prima plachetă de poezii, în modestul tiraj de trei sute de exemplare: *Trecere prin alba poartă*. Iminența războiului îi prilejuiește câteva pagini de adâncă vibrație. Concentrat, în 1943, nu-și întrerupe activitatea publicistică: scrie poezie, cronici literare, studii, traduce din Emil Verhaeren, Heredia, André Gide. Moare la 31 de ani, în 1945, pe frontul din Cehoslovacia.

Poezia lui Ion Șiugariu, consemnează comentatorul său, „marchează o trecere de la avântul liric caracteristic începutului spre autenticitatea trăirii interioare, spre echilibru și desăvârșire, pentru ca apoi, acordată la realitățile războiului și la chemarea pământului natal vremelnice ocupat, ea să capete inflexiuni militante, prevestind în acest sens reale posibilități artistice” (p. 12). Critica practică de Ion Șiugariu învederează, în aceeași măsură, o certă

vocație. Observațiile pe care le făcea, mai cu seamă poeziei tinere, „ale cărei virtuți și neîmpliniri le-a sesizat din interior, ca martor obiectiv”, anunțau „un fin și atent comentator al fenomenului liric”.

Caracterul omagial al lucrării lui Ștefan Ballu este în mod fericit completat (și, deci, sporit) de seriozitatea informării și a investigației analitice.

Orizont, 2/1976

Vasile Andru

MIRELE

După două culegeri de schițe și povestiri (*Iutlanda posibilă*, Ed. Eminescu, 1970 și *Mireasa vine cu seara*, Ed. Eminescu, 1973), Vasile Andru abordează acum microromanul, fără prea evidente abateri de la ceea ce se înțelege, îndeobște, prin proză scurtă. Am zice că *Mirele* este, mai degrabă, tot o „povestire” care a crescut în dimensiuni nu pentru că autorul ei ar mai fi adăugat (la un nucleu inițial) alte și alte fapte, ci fiindcă el „pune sub lupă” tot ce se petrece în jur, amplificând, hiperbolizând un fond, de altfel, suficient de precar. Volumul întâmplărilor, în loc să crească în afară, se mărește înăuntru, dobândind un spațiu interior, nu neapărat reflexiv sau psihologic, ci un spațiu în sens propriu, material aproape, pe care scriitorul îl explorează cu voluptate, prefăcându-l în subiect al romanului. Pretextul epic — participarea în calitate de „mire” la nunta „postumă” — e firav. El nu se explică prin sine. Și nici nu reușește să câștige suficientă semnificație alegorică sau simbolică. Este doar împrejurarea (contactul cu extincția, cu durerea?) prin care eroul, un tânăr aproape fără biografie, cu o existență ștearsă și neluminată de nici o ambiție, găsește răgazul de a se înțelege cu sine, de a imprima propriilor fapte o traiectorie decisă. Drumul de la casa „miresei” până la cimitir nu înregistrează

nimic spectaculos, „mirele” nu schimbă nici o vorbă cu nimeni și, totuși, la capăt, se înfăptuiește acea comuniune pe care eroul nu o realizase nici cu cele mai apropiate ființe. Care e secretul? Senzația, extrem de acută, ce o trăiește el (și, fără îndoială, toți cei ce urmează cortegiul), a transformării materiei în structura ei ea mai intimă, celulară. E senzația vieții, a nașterii, a triumfului vieții: „Fata aceasta crește nebunește, sub ochii mei, îndată mă ajunge în înălțime. Văd că celule din trupul ei se înmulțesc, e un metabolism rapid și trepidant (...). Milioanele de celule se desprind în fiecare minut din pielea ei netedă și proaspătă, milioane de particule microscopice, e o continuă dezvoltare a trupului ei, simt particulele ei vii în preajmă, le respir, le integrez în corpul meu, ea face la fel, mă respiră; cu toți se petrece același lucru, toți își destramă corpul fără încetare, ne respirăm unul pe altul, ne digerăm făpturile, ne regenerăm unul pe seama altuia, ne integrăm unul în altul, o mare contopire se realizează aici”.

Meritul incontestabil al cărții constă tocmai în intuirea acestei neîntrerupte deveniri, transcrisă cu fluentă și eleganță.

Orizont, 2/ 1976

Augustin Z. N. Pop

PE URMELE LUI MIHAIL KOGĂLNICEANU

Cunoscut istoric literar, consecvent în descoperirea și interpretarea documentului (*Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu, Mărturii... Eminescu — Veronica Micle, Catalogul corespondenței lui Mihail Kogălniceanu, Pe urmele lui Eminescu etc.* etc.), Augustin Z. N. Pop ne oferă în prezentul volum „rutele de viață creatoare și drumețiile” lui M. Kogălniceanu. Întemeietorul istoriografiei române moderne, ideolog al mișcării revoluționare de la 1848, luptător pentru emanciparea socială și politică a țării, om de cultură și, nu în ultimul rând, scriitor, Kogălniceanu rămâne un model de personalitate complexă. Inițiind o „călătorie” în lumea impresionantă a arhivelor (cu noianul lor de documente, scrisori, mărturii sau autografe), Augustin Z. N. Pop recompune destinul acesta atât de interesant. Meritul cel mai de seamă al cărții (dincolo de valoarea în sine a unor contribuții inedite) credem că stă, însă, în talentul cu care a știut autorul să învieze atmosfera severă a documentaristicii. Expunerile dinamice, pline de farmec, rămânând, totuși, în preajma informației științifice, descrierile unor localități și instituții, tablourile de epocă sau referirile la contemporani ca Al. Humboldt, Eliade Rădulescu, Alecsandri, Al. Cuza etc., în mare parte extrase din corespondența lui Kogălniceanu, contribuie la

accesibilitatea și, evident, la succesul cărții. Aflăm aici, alături de portretul spiritual și moral al lui Kogălniceanu, evocarea unor momente de seamă din istoria culturală și social-politică a principatelor, momente în care existența lui Kogălniceanu a fost atât de plinar implicată: dezvoltarea presei literare, a teatrului, a culturii naționale, în genere, efortul de modernizare a învățământului, Unirea, independența. Erudită fără ostentație, izbutind să încâlzească la fiecare șir documentul cu o participare afectivă discretă, această nouă lucrare a lui Augustin Z. N. Pop se adresează cu generozitate nu numai specialistului, ci și oricărui cititor.

Orizont, 26/ 1980

REEDITĂRI NECESARE *

După volumul selectiv — *Fata vornicului Oană* —, publicat în anul 1974, în îngrijirea acelorași George C. Bogdan și Doina Bogdan-Dascălu, Editura Facla revine cu o nouă scriere a lui Mihail Gașpar, în intenția lăudabilă de a recupera a arie cât mai largă din tezaurul literar al Banatului. Este vorba de romanul istoric *Din vremuri de mărire*, editat, fragmentar, în 1909 la Vălenii de Munte de N. Iorga, publicat, apoi, între 1913 și 1914, în „Drapelul” de la Lugoj.

Despre Mihail Gașpar aflăm că a fost contemporan cu unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai prozei noastre clasice: M. Sadoveanu, I. Agârbiceanu, Al. Brătescu-Voinești, G. Galaction, E. Gârleanu, că, prin capacitatea de a răspunde nevoilor spirituale și cultural-politice ale coregionalilor săi, a fost ceea ce numește „un scriitor de epocă” și, în fine, că s-a integrat în direcția tradițională a epicii românești, cultivând, pe de o parte, proza rurală, pe de alta, proza de evocare istorică. Om politic și publicist activ (colaborează la „Drapelul”, „Cosânzeana”, „Banatul”, „Drum nou”, dar și la „Pagini literare” sau „Viața românească”), Mihail Gașpar se face cunoscut și dincolo de hotarele Banatului: este întâmpinat călduros de N. Iorga și Cezar Petrescu. Opera sa literară cuprinde cinci romane (dintre care cele mai importante sunt *Fata vornicului Oană* și *Din vremuri de mărire*) și un număr mare de proze scurte, răspândite prin reviste ori strânse în volum. Prin ceea

ce are mai valoros, această operă răspunde aspirațiilor naționale ale românilor din Transilvania de la începutul veacului XX; în acest sens, obstinția cu care scriitorul și-a fixat acțiunea romanelor în epoca lui Ștefan cel Mare, epocă de referință, întruchipare a unor idealuri politice, nu este, fără îndoială, întâmplătoare. Toate aceste date și altele despre „vocația arhitecturală” a romancierului Gașpar, despre felul în care a reușit să asimileze într-o viziune proprie trăsăturile genului (romanul istoric cu aderențe în romanul de mistere și cel haiducesc) ne sunt furnizate de succintul și bine documentatul *Studiu introductiv* (completat pertinent de *Tabelul cronologic*, *Notă asupra ediției și Bibliografie*). Elementele aparatului critic, mânuite cu multă siguranță de autorii ediției (sunt citate și studii cu caracter general, semnate de Georg Lukács, Ștefan Munteanu, Adrian Marino, Nicolae Manolescu, Paul Cornea, Doina David etc.), pun la dispoziția cititorului de astăzi (și în ajutorul său) numeroase mijloace de acces spre scrierea lui Mihail Gașpar. Nu neapărat pentru a i-o face accesibilă — romanul este alert, cu o acțiune, în mare măsură, fluentă și bine ordonată de priceperea constructivă a scriitorului, cu personaje suficient de pregnante —, ci pentru a-l face pe lector să înțeleagă de ce, dincolo de tentația sincronizării cu gustul și orientarea epocii și mai presus de ea, Mihail Gașpar s-

a simțit obligat să scrie romane dominate de figura lui Ștefan cel Mare.

Considerăm acest nou volum un succes al Editurii Facla, bine orientată în programul ei editorial și, deopotrivă, un succes al celor doi editori, George C. Bogdan și Doina Bogdan-Dascălu.

* Mihail Gașpar, *Din vremuri de mărire*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, tabel cronologic, bibliografie de George C. Bogdan și Doina Bogdan-Dascălu.

Orizont, 7/ 1983

Ion Florian Panduru SĂRBĂTOARE TÂRZIE

Cele patrusprezece piese ale volumului de debut semnat de Ion Florian Panduru, apărut la Editura Facla, schițează, în câteva tușe, tabloul satului bănățean contemporan. Acțiunea se petrece în același lor (Priboi, așezare, cu o topografie precis fixată, la poalele vârfului Arjana) și antrenează aproape aceleași personaje. Întâmplările se completează, destinele se întrepătrund, printr-o tehnică a succesiunii și circularității ce dă ansamblului aspectul unitar (și continuu) al unui roman. O discretă intenție tezistă traversează cartea. Demonstrația, mereu aceeași, însoțește, sau, mai exact, justifică povestirea și, pe măsură ce lectorul înaintează în paginile volumului, ea se afirmă tot mai limpede. Abia simțită în țesătura epicului, insinuată, alteori, în divagațiile cvasi-onirice ale narațiunii (*Ulița nunții, Dincolo de amurguri*) sau declarată direct de personaj, demonstrația reia o singură idee: dincolo de schimbările, uneori spectaculoase (*Casa Guțu, telefon 212*), în viața satului se mențin câteva constante. Ele conservă echilibrul moral (și pe cel economic) al țăranului. Sentimentul difuz al participării la existența unei colectivități distincte (în care „vita” și natura ocupă un

loc aparte), sentimentul apartenenței, prin femeie (de obicei „muma”), la tradiția acestei colectivități determină psihologia și comportamentul personajului. Iată un pasaj semnificativ din nuvela *Caii lui Manole*: „Mă trase cu forța. Îmi secară puterile când văzui sub noi oamenii mai mici ca furnicile. ,E cea mai înaltă clădire la care am lucrat. Vezi plăcile?’ ,Văd, cum să nu văd?’ . Vedeam un drac! ,Apleacă-te puțin’. ,Nu pot, mă doare spatele’. ,Apleacă-te’, țipă la mine. N-am avut încotro. ,Privește cununa de flori de la mijloc. O vezi?’ ,Cum să nu’. ,Sunt florile mumei de pe cămeșile noastre, florile de la mâneci, eu le-am făcut. Să fie și muma. Toți să fim!’ , Aceste comportamente dirijează atât natura conflictului cât și situarea personajului. Există un paralelism complex între elementele vieții materiale (țărani din Priboi au case cu balcon, cu baie și boiler, au mobile noi, moderne, și televizoare) și cele ale vieții spirituale. Nostalgia, incertitudinea încearcă sufletul celor mai mulți dintre eroii lui Ion Florian Panduru. Dar, totodată, și dorința de a înfăptui lucruri neobișnuite, de a face ceea ce nu s-a mai făcut. Bun cunoscător al mediului pe care îl descrie, abil analist, autorul sugerează această permanentă balansare, prin plasarea eroilor în momente critice, de criză, obligându-i să mediteze asupra rostului lor sau să ia cunoștință de adevăruri relevante (*Drumuri, Sărbătoare târzie*). Ion Florian Panduru știe să construiască situații contrastante, în

care se opun caractere, mentalități ori obiceiuri, dar exploatează și tensiunea de limbaj (neologismele — stridente ori stâlcite — se alătură unor elemente dialectale; expresia ironică și cea brutală o însoțesc pe cea lirică). În această confruntare, realitatea vizată de scriitor se impune, de cele mai multe ori, în forme artistice convingătoare.

Familia, 7 iulie 1983

DESPRE O RESTITUIRE*

Colecția „Restituiri” a Editurii Dacia a publicat, sub îngrijirea lui Ion M. Dinu, o culegere de 16 articole aparținând lui N. I. Apostolescu (1876-1918), autor a cărei operă — dincolo de unele erori în aprecierea fenomenului literar și în ierarhizarea valorilor — merită toată atenția. E suficient să amintim lucrări precum *Studii*, București, 1905; *L'Ancienne versification roumaine*, Paris, 1909 (volume ce propun, printre altele, cea dintâi istorie și cea dintâi teorie, cu adevărat moderne, ale versificației românești) sau *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909 (una din primele cercetări comparatiste din cultura noastră). Culegerea întocmită de Ion M. Dinu readuce, așadar, în atenția specialiștilor (a publicului, în genere) o activitate semnificativă, insuficient cunoscută până azi. Prefața trasează, în câteva linii, personalitatea lui N. I. Apostolescu, iar selecția reflectă, în mod convenabil, domeniile în care acesta s-a ilustrat: folcloristica, literatura comparată, prozodia, socio-lingvistica, portretistica și critica literară. Ne exprimăm, totuși, o nedumerire. Anume, Ion M. Dinu afirmă, cu totală inocență, că *L'Ancienne versification roumaine* „nici până acum n-a fost tradusă din limba franceză” (p. 13)

și că restituirile sale „reprezintă prima reeditare postumă a scrierilor lui N. I. Apostolescu" (p. 18). Or, acest lucru nu corespunde pe de-a-ntregul realității (și, date fiind intențiile științifice ale întreprinderile sale, Ion M. Dinu ar fi trebuit s-o știe). Un text semnat de N. I. Apostolescu, tradus și însoțit de comentariul cuvenit, a apărut cu șapte ani înaintea acestei selecții. E vorba de *Asupra versificației române moderne. Ritmica*, amplă secțiune din *L'Ancienne versification roumaine*, publicată în volumul *Poetici românești*, Editura Facla, 1976, p. 179-200; cf. și p. 14-19. Ion M. Dinu ar fi avut, deci, și datoria și timpul necesar să ia cunoștință de strădanii anterioare presupusului său pionierat.

N. I. Apostolescu, *Studii și portrete literare*, Ediție îngrijită și prefată de Ion M. Dinu, Editura Dacia, 1983.

Orizont, 18/1984

O RESTITUIRE*

Revirimentul pe care îl traversează de un timp retorica a readus în obiectivul editorilor noștri lucrări primite cu mare interes în secolul trecut, marginalizate și uitate apoi, lucrări care, dincolo de efectul lor strict didactic, au marcat o epocă în evoluția literaturii române, a culturii noastre în genere. Cristalizarea limbii literare, diversificarea ei pe stiluri, descoperirea limbajului, nu numai ca mijloc de transmitere a valorilor spirituale, dar și ca obiect de studiu, orientează atenția cercetătorilor spre discipline preocupate de normarea, de ameliorarea conștientizată a expresiei. Căci, ce altceva a însemnat publicarea masivă, de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, a unor tratate, manuale, articole ori studii de retorică, poetică și versificație, decât luarea în stăpânire a unei culturi în plină formare, raportarea ei, tot mai decisă, la universalitate?

Apărută, în primă ediție, în 1852, *Ritorica* lui Dimitrie Gusti este retipărită, într-o formă „corectă și adăugită”, în anul 1875. Aproximativ în aceeași perioadă sunt publicate, în toate cele trei provincii românești, numeroase lucrări similare, privind funcțiile, natura și legile enunțului. Consemnăm, astfel, după *Retorica* lui Ioan Molnar-Piuariu, „izvodită pe limba românească” la Buda, în 1789, o

serie compactă de cărți: Simeon Marcovici, *Curs de retorică*, București, 1834; Alexandru Aman, *Logică judecătorească*, București, 1851; V. Ales. Urechia, *Despre elocința română*, București, 1866; Cristu S. Negoescu, *Retorica*, Ploiești, 1883 etc.; dar și Radu Melidon, *Reguli scurte de versificație română*, Iași, 1858; Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică și versificație*, Blaj, 1860; I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poezie*, București, 1868; Ioan Lazariciu, *Elemente de poetică română*, Sibiu, 1882; G. I. Ionescu-Gion, *Manual de poetică română*, București, 1885 etc.

Republicarea unora dintre aceste tratate constituie, fără îndoială, o necesitate culturală pe care Mircea Frânculescu a înțeles-o cu promptitudine. După culegerea de *Retorici românești* din 1980, el oferă acum o ediție atent gândită, cu un excelent aparat critic, cu un studiu introductiv amplu și competent. Deliberata „supunere la obiect”, „năzuința de a recompune imaginea retoricii perennis”, exactitatea conceptelor, relevanța exemplelor, selecționate, adesea, din scrierile românești contemporane, stăpânirea tehnicii științifice de elaborare (prelucrarea bibliografiei, încadrarea citatelor, alcătuirea indicilor de nume etc.) contribuie la menținerea în actualitate a *Ritoricii* lui Dimitrie Gusti. Mircea Frânculescu are în vedere toate aceste elemente; dincolo de ele, însă, îngrijitorul ediției pledează cu subtilitate pentru

retorică în general, pentru adoptarea unui punct de vedere retoric în evaluarea diferitelor situații de comunicare, în aprecierea operei literare, cu deosebire.

* Dimitrie Gusti, *Ritorica pentru tinerimea studioasă*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Orizont, 2/ 1985

STRUCTURU LINGVISTICE*

Preocupările Doinei David pentru domeniul istoriei limbii literare românești au depășit de mai multă vreme cercul strict al interesului didactic: lucrarea *Limbă și cultură (Româna literară între 1820 și 1920. Cu privire specială la Transilvania și Banat)*, apărută la Editura Facla în 1980, ca și articolele publicare în revistele de specialitate, au fost integrate deja în bibliografia fundamentală a disciplinei. Doina David revine acum cu un „caiet” editat la Tipografia Universității din Timișoara, care pune în discuție câteva dintre cele mai importante principii teoretice și metodologice ale cercetării în diacronie a limbii literare românești. Volumul vizează, în cele trei capitole ale sale, mai ales chestiuni generale (autoarea își propune să continue dezbateră într-un alt volum), cum ar fi: raportul dintre limba literară și graiurile populare; relația limbă literară scrisă — limba literară vorbită; caracterul „artificial” al limbii literare; limbă literară, categorie istorică; variațiile sociale ale limbii literare; normele limbii literare etc. Sunt prezentate, apoi, direcții ale cultivării limbii în epoca modernă și ale constituirii normelor supradialectale ale românei literare moderne. Concepută ca un auxiliar al

seminarului de specialitate, lucrarea se adresează, în primul rând, studenților și cadrelor didactice. Fiecare capitol este însoțit de un repertoriu al „problemelor de urmărit”, repertoriu ce reface (din unghi teoretic și aplicativ) traseul secțiunii ce tocmai s-a încheiat. În acest fel, intenția didactică a întreprinderii este pe deplin satisfăcută. I se adaugă, completând-o în mod fericit, numeroase puncte de vedere noi, maniera personală în care Doina David izbutește să trateze problematica diversă a structurii și evoluției limbii române literare.

* Doina David, *Sinteze de limbă literară*, Timișoara, 1984.

Orizont, 7 / 1985

ACTUALITATE ÎN SEMANTICĂ*

Autoare a numeroase și pertinente studii de semantică, Angela Bidu-Vrănceanu și Narcisa Forăscu oferă, prin intermediul Editurii Facla, o lucrare de sinteză, de mare interes, orientată, deopotrivă, spre aspectele teoretice și spre cele practice (aplicative) ale unui domeniu care polarizează, în timpul din urmă, din ce în ce mai mulți cercetători. Cartea este utilă (așa cum se precizează, de altfel, în *Cuvânt înainte*) atât specialiștilor, care, printr-o „lectură de adâncime”, descoperă aici cele mai noi date despre orientările actuale ale semanticii, cât și unei categorii mai largi de cititori, căroro o „lectură de suprafață” le furnizează informațiile necesare cu privire a cultivarea lexicului românesc. Însemnătatea acestei lucrări stă, însă, după opinia noastră, în primul rând, în oportunitatea ei, în capacitatea ei de a răspunde unor necesități de clarificare și de sistematizare. Căci, în contextul diversității de principii după care se înțelege și se practică semantica modernă, lucrarea de față reușește să adopte un punct de vedere original și productiv. Conciliind principalele direcții teoretice și

metodologice, autoarele recurg la soluția suprapunerii mijloacelor de analiză: pe de o parte, ele pledează pentru *interferența dintre semantica lexicală paradigmatică și cea sintactică*, pe de alta, adoptă metoda investigării vocabularului în mai multe „etape de analiză” (*semantică, contextuală și stilistică*) și la „mai multe nivele semantice” (*sinonimia, antonimia și câmpurile*). Scopul demersului, pe cât de complex și de dificil, pe atât de generos în rezultate, este de a evidenția, de a „degaja”, în structura vocabularului românesc, „relațiile semantice care guvernează lexicul” (p. 9), relații „condiționate atât de factori semantici propriu-ziși, cât și factori contextuali” (p. 10).

Grija pentru o cât mai exactă definire a premiselor teoretice, analitice și metodologice, efortul de a selecționa un set reprezentativ de elemente lexicale, preocuparea de a surprinde cât mai exact complexitatea (multitudinea relațiilor) lexicului românesc se împletesc cu rigoarea argumentațiilor. Fiecare capitol al cărții cuprinde precizări preliminare și se încheie cu concluzii, așa încât cititorii își pot forma o imagine de amănunt, dar și una de ansamblu a chestiunilor dezbătute. Lucrarea propune, astfel, o largă bază de discuții și, totodată, un model — funcțional și dinamic — pentru însușirea conștientă a vocabularului.

* Angela Bidu-Vrănceanu, Narcisa Forăscu, *Modele de structurare semantică*, Ed. Facla, 1984.

Orizont, 31/1984

DINTRE SUTE DE CATARGE*

Alcătuیت după principiul antologării — culegeri similare au tipărit Editura Cartea Românească și Editura Dacia — volumul autorilor premiați la concursul de debut în poezie din anul 1984 al Editurii Facla cuprinde șase poeți: Iosif Băcilă, Iosif Caraiman, Maria Doandeu, Florin Tiberiu Giulvezan, Mircea M. Pop și Ecaterina Staicu. Editura a tratat cele șase contribuții ca pe niște prezențe aparte, marcând printr-o foaie de titlu, cu înfățișare de copertă, fiecare grupaj.

Dacă ar fi să ne referim la volum în ansamblu, am remarca, înainte de toate, că diversitatea de care aminteam e vizibilă, mai întâi, sub raport tematic. Motive de inspirație vag rurală (mai transparente în limbaj decât în substanță ori motive naturiste sunt transpuse în versuri nostalgice sau descriptive: „A înflorit măgrinul/ despicând în privirile sale/ datina satului/ și-al luminii colind”... (Iosif Băcilă). Alți autori se simt atrași de universul evasicitadin, alții de lirica erotică, atitudinea tinzând, în acest cazuri, spre conceptualizare și introspecție. Comună le este tuturor

dorința de a se obiectiva față de mecanismul producerii poeziei.

Titlul ciclului semnat de Iosif Băcilă (*Lumina lacrimii*) caracterizează foarte bine universul lexico-semantic al poeziilor. Cei doi termeni — *lumină* și *lacrimă* —, dominanți prin frecvență, sunt, în același timp, nuclee ale principalelor imagini. Conotați, de obicei, reflexiv („Iubiții mei prieteni/ pentru a rămâne/ în preajma luminii,/ desferecați c-un cântec/ pleoapele zorilor!" sau: „Între lacrimă și gând/ Zorii-așteaptă ostendind/ Brazda mea de cântec sfânt" —), ei dezvoltă serii sinonimice bogate. Agrementarea lexicului (dacă nu e în exces) cu lexeme din fondul popular și din grai (*amiros, astrânși, iniște, măgrini, otavă, răzveacuri, zăpoară* etc.) creează atmosferă. Un romantism delicat animă, altfel, enunțurile sale poetice.

Iosif Caraiman (*Noaptea cireșului*) scrie versuri de o anumită acuratețe, străbătute de fior liric, chiar dacă nu întotdeauna epurate de locuri comune („În pădurea de mirare/ Strălucea de împăcare/ Steaua noastră călătoare" etc.). De reținut în ceea ce îl privește este capacitatea de a gândi poetic; „Încă mi-e caldă plecarea din floare/ Și încă se aseamănă nopțile/ Cu noaptea din lujer. Ziua/ Umbra muntelui nu mă mai ajunge:/ La hotar de grâu am ajuns și mă mir/ Cu grâu,/ La hotar de ape/ La hotar de păsări.../ Stinsă câmpia ochilor tăi."

Maria Doandeu (*Insomnia ierbii*) cultivă o poezie cu cadențe somptuoase și cu o recuzită ce amintește de postsimboliști. Ecouri livrești se întâlnesc cu reminiscențe folclorice. Înscenarea poetică și limbajul, uneori stufoase, optează accesul la ideea. Maria Doandeu e capabilă însă de tonuri clare ca acestea: „Se anunță carnavalul spre seară-n pragul casei./ Pun masca dansatoarei; circarii mă așteaptă./ Pe zare acrobații vând cerului iluzii./ Iar mărele pribege mi se opresc la poartă,/ Purtând pe ape masca deșertului încins."

Florin Tiberiu Giulvezan (*Aripi țărâni*), încearcă, prin tectonică, prin alăturări insolite și prin suprimarea punctuației să sugereze un univers poetic contorsionat. Ceea ce îi reușește doar parțial, când toate acestea sunt motivate din interior. Mai consistent este ciclul erotic (*Poeme pentru Doina*), ale cărei piese rețin atenția prin prospețimea entimentului.

Mircea M. Pop (*Elogiul tăcerii*) scrie, mai ales, o poezie despre poezie. *Cuvintele, Microdefiniție a poeziei, Despre poem, Poemul, Semnificații* sunt reflecții despre statutul cuvântului sau condiția poemului. Autorul recurge adesea la tonul sentențios și la formula definiției lirice.

O dicțiune gravă, înclinația spre meditație, melancolia calmă, iată câteva dintre trăsăturile care definesc textele semnate de Ecaterina Staicu (*Țara nufurilor argintii*). Poeta versifică, pe teme consacrate, cursiv și

corect. O poezie frumoasă ca *Pasărea de foc* ar merita să fie citată în întregime.

Volum echilibrat, propunând câteva voci lirice distincte, *Afinitățile izvoarelor* deschide perspectiva unor trasee literare a căror împlinire urmează să se definească.

* *Afinitățile izvoarelor*, Editura Facla, 1985.

Orizont, 26/1985

CUM SCRITEM?*

Preocupată constant, de-a lungul unei bogate cariere științifice, și cu aspecte ale ortografiei limbii române (vezi, printre altele, *Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești*, Editura Academiei, 1976), Flora Șuteu oferă acum cititorilor o carte pe cât de interesantă și de instructivă, pe atât de încântătoare. Epitetul din urmă, alăturat unui studiu de acest tip, poate să frapeze pe cel care nu cunoaște încă lucrarea. Cel ce a străbătut-o însă îl va accepta imediat, deoarece, pe lângă acuratețea și temeinicia demersului, pe lângă relevanța faptelor puse în discuție, principalele sale calități sunt culoarea și suplețea expunerii. Scrisă alert, cu schimbări succesive de registru stilistic — de la enunțul doct, la

cel colocvial, plin de jovialitate, adresat unui presupus (receptiv) interlocutor — ea nu este niciodată doar un îndreptar, doar o incursiune într-un domeniu specializat (canonizat prin diverse mijloace instituționalizate) și resimțit (din păcate) de atâtea ori ca arid, ci o prelegere vie și captivantă. Istorie a limbii (sau a alfabetului), când e cazul, analiză fonologică, etimologie, gramatică și, firește, ortografie, cercetarea Florei Șuteu propune, dincolo de toate acestea, un *metalimbaj*. Construcție a talentului personal, el, metalimbajul, se alimentează, deopotrivă, din experiența științifică și culturală a autoarei, care știe să invoce, cu aceeași naturalețe, argumentele lingvisticii tradiționale, dar și pe cele moderne, ale semioticii, avansând, cu egală dezinvoltură, idei originale cu privire la teoria ortografiei sau la practica ei, angajindu-se în străvechi dispute ori, pur și simplu, *învățându-ne cum trebuie să scriem*. Și o face cu competență, cu pasiune și cu un fin simț al umorului.

*Flora Șuteu, *Dificultățile ortografiei limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

Orizont, 9/ 1987

EPIC ȘI ALEGORIE

După *Drumul* (Cartea Românească, 1983), romanul unui observator lucid, atent la impactul destinelor umane cu evenimentul istoric, Ion Gheție revine în perimetrul literaturii cu alte două volume: culegerea de povestiri *Alfa și Omega* (Cartea Românească, 1985) și romanul *Pomul vieții* (Dacia, 1986). Relevant din punctul de vedere al structurării este faptul că aceeași formulă narativă vehiculează teme și subiecte diferite: naratorul este autor și personaj al propriei ficțiuni (cu excepția câtorva piese din *Alfa și Omega*, textele sunt articulate la persoana întâi). Statutul de autor, ambiguu oricum în această dublă ipostază, suferă modificări succesive, după perspectiva focalizării: de la situația de martor al acțiunii, de interpret și mediator al ei (în *Drumul* ori în *Pomul vieții*), la aceea de actor, de protagonist, personaj

privilegiat (în multe din prozele volumului *Alfa și Omega*). În cărțile recent publicate, nucleul procesului diegetic nu mai este experiența istorică (traversată de o colectivitate), ci experiența izolată, aleatorie, a unui individ. Unghiul se deplasează, așadar, dinspre realitatea anecdotică, evenimentțială, spre realitatea evanescentă a trăirilor singulare. Fapte vag senzaționale, în jurul cărora scriitorul construiește o întreagă hermeneutică, adesea fără rezolvare, iau locul faptelor precise, previzibile, dictate de mersul firesc al întâmplărilor. Suprapunerile de planuri (real – vis, impresie – iluzii), personajele insolite (însingurați, excentrici, inși, în genere, enigmatici, cum e Paul Conta din *Pomul vieții* etc.), montajele simbolice ori alegorice (*Amorul unor marmore*, *Vizită în fapt de seară*, povestirea *Alfa și Omega* din culegerea cu același titlu), toate acestea reprezintă substanța și dinamica textelor. Ion Gheție încearcă să exploreze acum, dincolo de planul imediat (vizibil, de suprafață), straturile profunde (obscure) ale realității, pentru a descoperi secretul unor destine sau traseul existențial al unor eroi. Personajele ies adesea din cadrele timpului istoric (irevocabil, univoc), glisând spre cele ale timpului interior (ale duratei trăite) - timpul revenirilor și al recuperărilor. Încrederea în viață, în valorile ei pozitive rămâne o constantă a textelor. O calitate importantă a prozelor lui Ion Gheție stă în mobilitatea mijloacelor de expresie. Scriitorul recurge

atât la procedeele narațiunii propriu-zise, prezentând faptele și personajele în acțiune (*Pomul vieții*), cât și la cele elaborate liric sau alegoric (*Alfa și Omega*). Imagistica de sorginte livrescă (vezi, de pildă, titlurile: *Amorul unor marmore*, *Noul Hamlet* etc.), cultivarea unor motive simbolice (dublul în povestirea *Alfa și Omega*), tipologia personajelor, rezolvarea unor psihologii ori situații, iată câteva elemente ce asigură textelor un echilibru subtil între convenția literară (conștient acceptată) și autenticitatea (spontaneitatea) impulsului creator.

Orizont, 5/1988

SENSUL PIERDUT*

Cu subtitlul *Cioburi de jurnal*, volumul* de versuri al Mariei Nițu propune cinci cicluri de poeme, încheiate cu o *Addenda*. Poeta mizează pe ineditul de structură, încercând o complicată organizare a pieselor poetice, organizare ce, până la urmă, se impune ca atare. Secțiunile par, dacă luăm ca indiciu numele pe care-l poartă, independente, sugerând nu doar diversitatea tematică, ci și schimbări în registrul stilistic: iată *Spectacol în aer liber*, ori *Scrisori nedevolate*, față de *I. Stop cadru matinal*. Diferențele rămân însă la nivel verbal, singurele modificări mai importante țin de prozodie. Versurile, în general libere, sunt, din când în când, alternate cu stihuri rimate. Fiecare ciclu este precedat de un preambul — scurt poem în proză — scris în aceeași tonalitate cu titlurile. Dominant este echivocul lingvistic — un anume joc de cuvinte

(procedeu comun, de altfel, generației tinere de poeți): *Stare de zeghe, Baronul Melc von Codobelc* etc. Ori: „Mi-e încă somn de mine, hologramă din visele de la computerul nopții... dacă Freud ar fi avut un computer, aş fi ştiut, pesemne, mai multe despre virusul Michelangelo...”

Fără să fie neapărat ceea ce numim de obicei discurs ludic, aceste „introduceri” apelează la mijloacele combinării, voit insolite, de lexeme, de domenii, de termeni luați din varii limbaje. Monologul, prozaic, autoironic, aparent ghiduș, caută, convingător (adesea), atitudinea nonșalantă, voluptatea de a se bucura de lucrurile din jur, ori de cele aflate prin lectură. Tot ceea ce ține de „starea” poetică este mascat cu grijă în aceste texte (metatexte?). Din învălmășeala obiectelor și a mișcărilor se degajă însă tristețea, sentimentul că sensul s-a pierdut undeva în dezordinea referențială.

Cât privește poeziile propriu-zise, netitate în cuprinsul volumului, ele poartă titlu (primul vers) în *Cuprins*. Poate că această regie cam încărcată pune un fel de obstacol între cititor și poet. Când ajungem, în fine, la discursul poetic, descoperim un autor oarecum diferit de cel anunțat prin succesivele prefațări. Vocea lirică e sensibilă, chiar dacă nu s-a desprins încă de modele (de congeneri), și capabilă să trăiască în zona esteticului cu sinceritate. Aș remarca discreția cu care poeta își destăinuie afectele, singurătatea, inaderența

la realitate. Limbajul e curat, Maria Nițu apelează nespectaculos la procedeele modernismului: oximoronul, discontinuitatea, frazarea sacadată, colajul etc. Anumiți termeni revin obsesiv (*rana*). Dispersia acestora, nealeatorie, face posibilă și o lectură de profunzime a cărții.

*Maria Nițu, *En gros & en detail*, Editura Eubeea, Timișoara, 1997.

Orient latin, anul V, nr. 13/ 1997

„HABENT SUA FATA LIBELLI”*

„Habent sua fata libelli” (cărțile au destinul lor) se spune într-un străvechi dicton. Îl invoc (deși, poate, sună cam emfatic într-o fugară privire de recenzent), deoarece volumul pe care-l am în față (*Ion Barbu și Paul Valéry. Incidențele poeticului*) îi probează exactitatea. Nu doar pentru faptul că, așa cum citim pe pagina de gardă, autoarea, asistentă, la Catedra de limbi romanice a Universității din Timișoara, până în 1985, când decide să se stabilească în Germania, își încredințase unei edituri bucureștene lucrarea spre publicare. Asemenea întâmplări, în care istoria interferează existența individuală, amputând, adesea, elanuri și schimbând cursul vieții (cariera universitară a Rodicăi Binder e înlocuită cu cea de redactor-comentator la radio-televiziunea Deutsche Welle), au fost frecvente în timpurile și locurile noastre. Interesant mi se pare însă că această amânare (forțată de evenimente exterioare cărții), departe de a-i fi erodat actualitatea, dimpotrivă, i-o impune cu sporită evidență. Motivul, după opinia mea: pe de o parte, factura proiectului realizat de autoare, obiectivul său și, pe de alta (în imediată incidență), direcția pe care literatura și comentariul în genere au luat-o în deceniul din urmă. Mă refer la ceea ce numim, de obicei, post-modernism. Dacă bibliografia volumului e, pe alocuri,

devansată? Dacă „schelăria metodologică” e prea „abundentă” și entuziasmul pentru teoriile la modă suferă de excese inerente cercetătorului tânăr? Dacă autoarea crede *acum* că și-ar fi scris altfel cartea? Iată câteva întrebări pe care Rodica Binder și le pune în *Postscriptum*. Sunt îngrijorările unui spirit exigent cu sine, lucid și aplicat. Dar cred că în cazul acestui studiu nu au relevanță.

Despre ce este vorba de fapt? Așa cum ne avertizează titlul, Rodica Binder își propune (și izbuteste pe deplin) să urmărească, în paralel, două domenii autonome: comparativismul literar și cel al poeziei. Mai exact, pornind de la teoria poetică (suficient conturată la Ion Barbu; intențională, sistematică a lui Paul Valéry), recompune un model, un sistem comun de a gândi și a înfăptui poezia. Concluzia este că cei doi aparțin aceleiași „paradigme”, numită, printr-un concept insolit, de Ion Barbu, drept paradigma „îmnelui spiritual”. Potrivit acesteia, actul poetic este esențialmente ideal (aparține absolutului). Poezia — asemenea matematicii — se situează în afara imanentului. Ontologia ei se înscrie în sfera transcendentală. Apropiat, în multe puncte, discursul teoretic al celor doi amintește, câteodată, prin instrumentarul conceptual, de discursul religios. Astfel, *limbajul comun*, reflex al unei intuiții „naive”, „inconștiente”(Valéry), naște o poezie „leneșă”, compatibilă unei „retorici desfrânate” (Barbu), în timp

ce *limbajul poetic* presupune *abstragere*, capacitate de a face ideile să vorbească prin ele însele. Afirmând „sacralitatea” poeziei (ca și a matematicii), vorbind despre efectul „divin” pe care cele două activități intelectuale îl produc sau constatând că poeticitatea se naște doar în intimitatea unui „ideal de asceză”, Ion Barbu și Paul Valéry se referă însă la o transcendență în sine, sincretică (alchimia, misterele eleusine, mistica numerelor, simbolurile etc.). Dar, lăsând deoparte aceste delimitări, ei propun un anumit mod de a produce artă (un suport programatic), ce a făcut posibilă poezia pură, desprinsă de balastul realității imediate, materiale, poezie plasată în sferele conceptualului și ale ordinii celeste (elevate).

Rodica Binder demonstrează, cu rigoare, sistematic, prin metoda eficientă a punerii în oglindă, nu numai apartenența celor doi creatori la aceeași tipologie teoretică și artistică, ci și superioritatea viziunii lor. Concluziile se desprind de la sine, din articulațiile bine încheiate ale demersului analitic. Text rezultat dintr-un conștient proces de „exhaustiune”, de impersonalizare, așa cum îl vedeau Ion Barbu și Paul Valéry, ori text grevat de impuritățile accidentale, de materialitatea tristă și adesea trivială a referențialului? Ambele merg pe ideea de șoc. Primul, un șoc ce înalță, cel de al doilea un șoc ce coboară.

Cred că Rodica Binder și-a publicat cartea într-un moment în care conflictul dintre cele două (posibile)

moduri de a face poezie s-a acutizat. Ca urmare volumul se impune spre lectură, dincolo de jocul intelectual, inerent oricărei lucrări de acest gen; el se impune ca o necesitate de clarificare.

*Rodica Binder, *Ion Barbu și Paul Valéry. Incidențele poeticului*, Editura Cartea Românească, 1997.

Orient latin, anul V, nr. 13/1997

LABIRINTUL REALITĂȚII*

După mulți ani în care a fost prezentă sporadic în diverse reviste, Aurora Dumitrescu debutează acum cu un volum frumos și enigmatic, intitulat *Să-i spunem Vanda*, volum care, deși este scris mai de mult (între anii 1980 și 1981, precizează autoarea), nu și-a pierdut cu nimic actualitatea. Dimpotrivă, am spune, deoarece textul readuce, cu o remarcabilă acuitate, în planul receptării artistice, o lume pe cât de cenușie și apăsătoare, pe atât de complexă în absurditatea ei. Meritul cărții stă, așadar, printre altele, în capacitatea de a sugera această latură a realității descrise, o lume aparent nespectaculoasă, fără evenimente, punctuală în desfășurarea ei, dar, tocmai prin aceasta, puternic imprimată pe ecranul trăirilor psihologice, pe fundalul atent al conștiinței.

Construcția cărții, gândită în amănunt, așa cum era de așteptat, de altfel, de la un scriitor înzestrat cu o limpede înțelegere a propriului statut, este animată de o energie stranie, vag tenebroasă, ce izvorăște din observarea hiperlucidă a imanenței (Aurora Dumitrescu este sociolog) și din percepția, la fel de lucidă, resimțită dureros, a absurdității acesteia.

Am spune că trăirea este mai degrabă de natură poetică și nu înclină spre narațiune (spre ceea ce se înțelege prin epic), așa cum ne-am aștepta de la un enunț prozastic. Textele, fragmentate în mici episoade, ce au continuitatea lor, deseori cu alură de vis ori coșmar, sunt marcate de imaginație sintetizatoare și de emoție. Expresia este însă analitică, orientată spre exterior și, în special, spre relația eu-ambianță. Această analiză minuțioasă, nu lipsită de un anumit intelectualism și coborând mereu până în psihologia profundă, populată de monștri și apariții, recuperează un univers halucinant, în care autoarea însăși, ca un călător sui-generis, și-a pierdut reperele și face efortul să le caute, să le găsească. Fie printr-o ciudată suprapuncte cu peisajul descoperit, fie printr-o privire (o evaluare) ironică — și autoironică, deopotrivă —, eșuate, aș adăuga, în septicism și dezarmăgire. Iată, un citat, printre multe altele posibile: „Până la ora 13 alerg încolo și-ncoace să rezolv diverse hârtii. Nu reușesc să lucrez nimic consistent — de altfel, nici nu se așteaptă de la mine așa ceva — și-mi zic: așa mi-e

pâinea, risipa prin care plătesc îmi dă uneori un sentiment de lejeritate sufletească, de dematerializare, de senină non-existență. E suficient să te lași în voia întâmplării, să dai un curs hârtiilor, să dictezi dactilografei, să calculezi procente, să transmiți instrucțiuni, să taci — cu o mină pozitivă, încrezătoare, stenică..." (p. 17).

Consemnând în detalii, adesea hipertrofiate, înfățișarea de labirint a realității din afară (și din sine), în care se refugiază cu voluptate și din care vrea neconținut să evadeze, mânată de spaima existențială, torturantă, în același timp, de efortul de a se obiectiva, autoarea propune un univers convingător. Analiza de text ar fi interesantă, prin recurența anumitor elemente discursive: strategia insistenței, determinările multiple, cercurile hermeneutice. Se fac referiri la perioade istorice, la biografii colective, dar ceea ce contează este traseul intim al scriitoarei, temperament poetic, în esență, care recurge cu succes la mijloacele prozei. Cartea este în egală măsură un jurnal și un pseudojurnal, după cum poate fi considerat un roman ori un amplu poem în proză. Încheiem reluând cuvintele de pe coperta a IV-a, semnate de Livius Ciocârlie: Proza Aurorei Dumitrescu este într-adevăr o „provocare adresată cititorului”, o provocare ce merită să fie primită.

Aurora Dumitrescu, *Să-i spunem Vanda*, Editura Hestia, 1996.

POEZIE ȘI INGENUITATE

Dintre cărțile citite în copilărie, îmi persistă în memorie un volumaș despre care, mai târziu, când experiența mea literară s-a extins, nu am mai auzit. Se numește *Iconița Zorinei*, o povestire de vreo 100 de pagini; autorul l-am uitat... N-am uitat însă coperta (o fetiță, o țărăncuță, purtată, spre munți, de un vultur uriaș) și tâlcul acestor întâmplări. Răpită de pasăre și ascunsă în cuibul cocoțat pe creste colțuroase și pustii, Zorina e salvată de Maica Domnului: iconița Ei o purta la gât. Mă atrăgea, atunci, straiul Zorinei, „costumul ei național”. Aveam eu însămi unul, țesut frumos de bunica mea, preoteasă în Șmig, după portul celor de pe meleagurile Sibiului. Dar, pentru mine, copil de oraș, el nu slujea vreunui țel pragmatic: nu era de îmbrăcat! Ca o fotografie veche, încărcată cu

semnificații vag afective, îmi evoca un univers nicidecum cunoscut, oarecum misterios. Bunica murise tânără. Cât privește puterea miraculoasă a iconiței, intuia în ea forța spiritului, forța ocrotitoare a credinței.

Nu spun că acea cartea (poate cam naivă) este o capodoperă. Doar că există astfel de plăsmuiri, al căror mesaj transcende consensul estetic; dar ecoul lor dăinuie, inexplicabil, uneori greu de transpus în discurs valorizant.

Toate acestea mi s-au trezit în minte citind placheta lui Petru Jichici, *Rouă pentru inimi de copii*, Editura Marineasa, 1999, *Cuvânt înainte* de Eugen Dorcescu.

Petru Jichici este autorul a încă trei volume de versuri care, din titlu, deconspiră sfera tematică preferată de acest poet: *Lacrimi de credință*, 1995, *Rugăciunea vameșului*, 1996, *Teribila îndoială a aparențelor*, 1998. Fără să o spună direct, versurile din *Rouă pentru inimi de copii* se adresează celor mici din aceeași perspectivă. Mijlocitorul la care apelează poetul pentru a ajunge de la inima copilului la Dumnezeu este natura. O natură contemplată și oferită spre contemplare cu o duioasă adeziune, căci ea *există* prin voința Creatorului spre a fi iubită.

Mielul, fluturele, licuriciul, păpădiile, veverița, căprioara, iedul, privighetoarea, vulpea, cerbul, rândunica sunt „personajele” pe care Petru Jichici le arată copiilor. Ele trăiesc într-o ambianță blândă, într-

un peisaj primitor („Simți cum te îmbrățișează,/ Calde, brațele naturii?“), de obicei, în primăvară, un peisaj înflorit și inundat de soare. Discursul nu este nici epic, nici descriptiv, ci — dacă se poate spune astfel — deictic. Iată, zice autorul, bucurați-vă! La o lectură grăbită, această viziune ar părea idilizantă, un fel de a vorbi simplificator, potrivit, în concepția lui Petru Jichici, vârstei infantile. E drept că textul nu dovedește ceea ce numim în genere performanțe poetice. Poetul admiră cu sinceră candoare ceea ce vede în jur și o declară direct, fără ostentație: „Dar mă-ntreb, văzându-l cum/ Foc aprinde peste drum,/ În ce fel/ Un gândăcel/ Strânge-așa lumină-n el?“ (*Licuriciul*) sau: „Floarea-soarelui, ce vie-i!“ (*Floarea-soarelui*). Există o discretă pedagogie în aceste versuri, la care se adaugă — în aceeași tonalitate — ușoara nostalgie a maturului după vârsta prunciei („Dar comoara cea mai dragă/ Pentru mine e pruncia“).

Natura este un dar și poetul își îndeamnă interlocutorii să-l accepte ca atare. Petru Jichici știe, el însuși, să privească uimit și să trăiască sentimentul descoperirii ingenu: „Toate gândurile tac/ Lângă marginea de lac/ Unde apa-i liniștită,/ Văd o plantă înflorită./ Are frunze mari și-mi pare/ Că-i gălbuie la culoare/ Și că nufăr se numește/. Și sub ea se-ascunde-un pește“. Din acest sentiment se degajă o reconfortantă atmosferă de complicitate, care-i cuprinde, deopotrivă, pe copii și pe adulți.

Se vede, cred, că delicata literatură adresată copilului este deschisă și astăzi (ca și ieri) nu doar unor întâmplări spectaculoase (mai nou, terifiante, cu extraterestri, roboți, monștri ori farfurii zburătoare); ea apelează cu folos la liniștitoare și senina relație dintre Creator și făptură.

Paralela 45, 23 noiembrie 1999

UN PARADOX: POSTMODERNISMUL TÂNĂR ȘI VETUST

Despre așa-numitul „moment '80" în literatura noastră actuală, reprezentat printr-un grup compact de poeți, prozatori și critici, s-a scris mult și consistent. El s-a autodefinit (cu unele rețineri) drept „postmodernism". Dincolo de afinități experimentale, precum textualismul francez sau personalismul american, acești scriitori și-au mărturisit filiația în tradiția autohtonă premodernă (Bolintineanu, Anton Pann, I. L. Caragiale), ori în opera unor autori ca Bacovia, Ion Barbu, Tudor Arghezi. Neobișnuita tenacitate prin care și-au apărut apartenența, spiritul de echipă, solidaritatea fac din respectivul „val" un fenomen oarecum singular al vieții noastre artistice. Programul

lor, deși formulat, de chiar unii dintre protagoniști, ca un refuz al ideii de „curent” sau „direcție”, are toate caracteristicile unei direcții, ținând, ca orice tentativă de insurecție, felul de a gândi actul de creație, modul în care acesta urmează a fi înfăptuit. Deși se vorbește despre o „nouă generație” — aceea a „momentului '90” —, ecourile optzeciste nu s-au stins încă. Numai că, asemenea oricărui ecou, unele accente s-au atenuat, atinse de timp și de schimbările climatului; altele, privind, mai ales, structura artistică, s-au acutizat. Mă opresc astăzi la un volum (Traian Pop Traian, *Putere absolută*, Editura Marineasa, 1999) în care, pe de o parte, „procedeele” amintitei promoții sunt ușor detectabile, pe de alta, reorientarea este, după opinia mea, la fel de evidentă. Traian Pop Traian este unul dintre optzeciștii formați în ambianța timișoreană. Lucru, de altfel, ușor de dedus din chiar datele recente sale plachete de versuri, subintitulată, desigur, nu întâmplător (biografismul, autarhia lui Eu, ridicarea la rang „liric” a cotidianului fac parte din poetica grupului), subintitulată, așadar, *Roman(ț)e dintr-un jurnal discret*. Iată, personajele poeziei sunt oamenii de fiecare zi din existența autorului, dintre care nu pot lipsi, firește nume precum: Monoran, Pruncuț, Brândușa, Claudiu, Antoaneta, Viorel, Marian. Cadrul urban este fotografiat (fotografia, aparatul de fotografiat sunt termeni recurenți), cu instituțiile și topografia lui: Podul Michelangelo,

Parcul Trandafirilor, Liceul de Muzică, Piața Operei etc., iar evenimentele (mai ales în a doua parte a cărții) reflectate cu minuție (decembrie 1989). Toate acestea într-un discurs de-structurat (gramatical, tectonic și semantic). Cititorul are strania senzație că se află în fața unui vălmășag: un amestec (o poezie se numește *Mischung*) fără relief și perspectivă (în aparență, cel puțin) de întâmplări fracturate (Traian Pop Traian trăiește poetic în „lumea întâmplărilor”). Din acest tot, alcătuit din fragmente, din frânturi amalgamate, desfășurate pe plan strict orizontal, se constituie un univers. Este un univers căruia pare a-i lipsi atât reperul exterior, cât și cel lăuntric (atitudinea, comentariul implicit), și pe care eul se mărginește să-l constate, să-l consemneze, căci între sine și ceea ce-l cuprinde nu există o delimitare netă. Așa se face că, deși faptele sunt transcrise secvențial, ele nu au o secvențialitate intrinsecă, nu se succedă, coexistă în același plan temporal și spațial (hic et nunc: *Aici* și *Acum* sunt cele două părți ale volumului). Spiritul, incapabil să ierarhizeze, sau interzicându-și, tacit, ierarhizarea, după ce a abandonat materia, încearcă să se abandoneze pe sine. Evident, se află bine ascunsă aici (în aceste a-procedee) nu doar o poetică sinucigașă (dar, totuși, o poetică), ci și o optică artistică și existențială (bine mascată însă), care, atunci când anunță că se deconspiră, este rapid refulată (v. *Tinerețe fără bătrânețe*: „de la înec l-a salvat/ întâia

dată unul Năstase ce nu știa la rândul-i să înoate.../ de la înec a salvat el însuși culmea/ fără a ști să înoate..."). Dincolo de disimulări, de poetici alungate, de poetici absconse, de antipoetici, dincolo de acest nihilism se întrevește, așadar, o realitate ce trebuie numită. A doua secțiune a plachetei, mai coerentă, mai transparentă (semantic), lasă ceva mai deschis orizontul unor opțiuni („Traian junior se apucă de împodobit bradul de crăciun asta/ nu s-a mai pomenit e doar șaisprezece decembrie"). Din această poezie, ce pare să-și fi pierdut reperele spirituale, sau și le refuză cu obstinație, se naște o artă interesantă și dramatică. Lineară, fără volum și profunzime, ori cu o profunzime vidă, care-și proclamă cu jubilație propria dispariție, ea este, după opinia mea, doar un „moment" (un simptom) pe calea găsirii sensului, în accepție largă. Traian Pop Traian are, cum anticipam, meritul de a fi dezvoltat „metoda" grupului, în formularea și de-formularea ei.

Paralela 45, 7 decembrie 1999

UN POET AL ORAȘULUI*

Titlul, ca „microtext autosuficient, generator al propriului său cod” (cum afirmă unul dintre cercetătorii domeniului intitulării), și „co-textul” (textul ce însoțește) au făcut obiectul unor ample și utile studii (mai cu seamă în deceniile din urmă). Printre altele, s-a vorbit nu doar de rolul (cunoscut) al titlului ca reper ce direcționează lectura, ci și de faptul că, în special în literatura modernă, titlul (antifrastic, nebulos, voit vag etc.) pretinde o decodare, posibilă, de cele mai multe ori, doar după ce s-a epuizat contactul cu textul în întregul lui. Uneori, elemente suplimentare, dar care fac parte din aceeași sferă comunicativă (subtitlul, moto-ul), vin în ajutorul cititorului și-l avertizează, îl ajută să deslușească sensurile pe care un discurs sau altul le propun.

Iată, de pildă, titlul recentului volum de versuri al poetului timișorean Eugen Bunaru — *Noblețea din aer*, Marineasa, 1999 — pare, luat în sine, nebulos. Dar, cum vom vedea, el se clarifică treptat (dovedindu-se un jalon al versurilor), pe măsură ce parcurgem paginile cărții. Înainte, însă, atenția este atrasă de cele două moto-uri, foarte importante, după opinia mea, pentru recuperarea universului liric: „Există o oboseală profundă ca mormântul” (Erza Pound) și „Mă clatină un carusel ce răsucesce totul în goana lui...” (Eugenio Montale). Ele anunță „tema” și modul cum urmează a fi ea tratată. Asistăm, așadar, la un soi de călătorie, la o călătorie *circulară*, amețitoare, ce-l readuce pe actant în *același* punct, pentru a-l relansa, apoi, pe *același* drum. Este itinerarul pe care Eugen Bunaru, poet al orașului, îl face precipitat, receptând spațiul urban, deopotrivă familiar și străin, dar nu cu jubilație, nu ca într-un joc (așa cum ar sugera simbolul caruselului), ci cu o anumită *oboseală*, mai mult chiar, cu inapetență și, adesea, cu dorința de a se sustrage. Melancolia, ce a însoțit versurile volumelor sale anterioare, se agravează aici. Ce anume contribuie la această stare de spirit? Cum bine știm, perspectiva, din carusel, a „călătorului” e întotdeauna deformată, răsturnată, amănuntele sunt amestecate, se estompează („Ah o dimineată încâlcită/ în contururile șterse ale întâmplărilor”, p. 9). În acest perpetuu cerc, ambianța pare, ea însăși, în neconținută

„devenire" (*Peisaj în devenire*, titlul primului segment al plachetei); cel ce privește pierde sensul simetriilor (*Ieșirea din simetrie*, al doilea capitol). Goana volatilizează realitatea, ea nu mai este văzută, ci „respirată" (*Respirarea urmelor*, a treia secțiune). Refugiul din această realitate distorsionată e *spațiul din aer*, imponderabil, pur, nobil, fiindcă, de cele mai multe ori, aerul înseamnă pentru Eugen Bunaru *lumina*. E sugestia discretă, subtilă, a titlului cărții.

Angajat în călătorie (*a păși, pasul* sunt termeni dominanți), eul pare să rămână, totuși, pe loc. Punctul fix este priveliștea citadină, din capcana căreia nu poate scăpa. Este burgul natal, cu „monumente sever-imperiale", cu „Piața Badea Cârțan", ori cu „Prințul Turcesc", locuri bine cunoscute din Timișoara. Memoria este legată de aceste „meleaguri intraductibile", de străzi, ziduri, cartiere, case, caldarâm, porumbei. Difuz, imagini din trecut - mama („brusc ochiul mamei presară tămâie/ pe străzi"), copilăria sau copilul de altădată, amintirea unor prieteni pierduți (v. *Destrămarea*), gesturi sau chipuri: „Pe veci amuțite"(v. *Într-o lumină*) îl întâmpină de pretutindeni și se asociază cu efortul de a se bucura de prezent. De aici, o anumită ambiguitate, sentimentul că, aparținând mediului, nu face parte din el, că și-a pierdut identitatea („și buze lăuntrice te interoghează/ la nesfârșit: cine ești? cine ești? cine ești?", p. 31), că trăiește „O biografie străină" ori că, asemenea unui

„actor amnezic”, și-a uitat rolul (v. *Căderea în zi lumină*). Eul, în intimitate contradictorie cu mediul, resimte stringent, până la un fel de inhibiție existențială, sentimentul trecerii („... clipa morții vâslește cu multă lumină/ Pot afirma hipnotizat că am avut mereu un viu sentiment/ al acestei vecinătăți”, p. 36). Prezență inconsistentă (paradoxală în felul ei), orașul e avertismentul perpetuu al efemerității, suportul unei copleșitoare solitudinii („înaintam ghilotinat de mulțimea picăturilor/ de singurătate ale ploii”, p. 89). Dincolo de toate, intuiția eternității mistice (*lumina*). Concluzionând, voi spune că, potrivit acestei grile de lectură, poetul se află prins în interacțiunea a trei entități: caruselul, ce-l poartă în viețuirea terestră (orașul cu trecutul și prezentul lui); vidul, infuzat de oboseala punctului fix al momentului final, și nădejdea în „noblețea” salvatoare a luminii din aer, din văzduh. E parcursul liric pe care, după opinia mea, Eugen Bunaru îl propune în noua sa carte.

*Eugen Bunaru, *Noblețea din aer*, Editura Marineasa, 1999.

Renașterea bănățeană, 25 ianuarie 2000

MĂRTURIE A SINGURĂTĂȚII*

Cu mulți ani în urmă, o familie prietenă ne-a dăruit un tablou: operă a pictorului naiv Viorel Cristea. Eticheta, lipită sub semnătură (C. Viorel), circumscrie tema — *Primăvara, cioban cu oile*. Ocupat până la marginile compoziției de verdele crud al pajiștei, peste care aerul se înalță ca un abur, spațiul este dominat de cinci copaci înfloriți, disproporționați față de rest. Pomii, foarte înalți în comparație cu o casă, plasată în spatele lor, sau cu luciul de apă, ce încheie, în stânga, peisajul, sunt impunători. Nu doar prin dimensiune, ci și prin încărcătura florală. Primăvara izbucnește, triumfătoare, copleșindu-te, din coroana lor. Nu știam aproape nimic nici despre ceea ce se numește „pictură naivă”, nici despre pictor, tabloul însă ne-a impresionat: umple odaia cu lumina emanată de florile

mari, egale, geometrice, strălucitoare ca niște stele. Ireale și, totuși, atât de prezente, ele veghează din locul lor și atrag privirea ca un memento al veșnicei primăveri...

Iată că, de curând, printre cărțile recent apărute la Editura Marineasa, am descoperit un volum: Viorel Cristea, *Totu-i în floare și el a fost la fel. Din jurnalul un pictor naiv*, 1999 (Selecție — Marian Oprea. *Postfață* de Radu Ionescu). Așa am făcut cunoștință cu artistul C. Viorel din Ghilad, dispărut, încă foarte tânăr, în 1991.

Desfășurat, după opinia mea, pe trei planuri, foarte pregnante, bine delimitate, în ciuda disproporției dintre ele, jurnalul lui Viorel Cristea te face să meditezi la destinul uman, al artistului în special, și la interferențele istoriei în existența acestuia. Spontaneitatea și sinceritatea încântă, deși textul este grav, căci viața pictorului a fost cu adevărat dramatică. Mai întâi, așadar, *notațiile intime*, monologul eului, etalarea sinelui, dominate de melancolie, de frisonul chinuitor al singurătății. Infirmități, încă din copilărie, de boala sa (congenitală) de inimă, pictorul este obligat să trăiască *altfel* decât cei din jur: inactiv, într-un mediu în care toți munceau, izolat, într-o colectivitate relativ mică, unde traiul în comun, legile colectivității sunt moduri obișnuite de a fi. În plus, *vocația*, ea însăși neconvențională față de ambientul mai degrabă pragmatic, l-a singularizat atât în mediul

familial, cât și în cel al relațiilor sociale, în raport cu ceilalți. Iată de ce, la Viorel Cristea, conștiința propriei chemări, descoperită pe la douăzeci de ani (cum aflăm din postfață), conștiința artistică viguroasă, clară și niciodată trădată, devine nu doar un suport existențial, ci și un reper general, într-un fel, un *exemplu de rezistență*. Fragil trupește și sufletește, aparent vulnerabil, aparent dependent de încurajările venite de la prietenul său din tinerețe (Lelu), apoi de la instanțele ce vegheau, în acei ani, „mișcarea” cultural-artistică, Viorel Cristea apare, în paginile jurnalului (ca de altfel și în pictura sa), puternic, sigur pe darul ce i-a fost hărăzit, un creator ce nu s-a abătut de la felul *său* de a vedea și a transfigura: „Azi, stând în pat și privind două tablouri cu floarea-soarelui, mi-am dat seama privindu-le că sunt ambele de o puritate și de o seninătate de nedescris. Mă gândesc, de unde toate astea?! Să fie oare prietenia pe care o simt eu pentru Lelu?”

În al doilea rând, dincolo de mărturiile foarte personale ale unui suflet însoțit de solitudine, tânjind după dragoste și înțelegere în plan uman (și, firește, artistic), dincolo de *jurnalul de pictor*, aflăm aici și o foarte exactă descriere a epocii (1975-1991). În tușe puține (aproape fugare), dar precise și viguroase, asemenea celor din tablouri, Viorel Cristea reușește să recompună atmosfera unei perioade de istorie, o întreagă realitate, evocată în câteva vorbe: „mă supără

faptul că se ia porumbul pus de țărani în propriul lor plat" (1977), sau: „m-am întrebat eu de ce se cheamă Ziua recoltei/.../ Mai vine-i zicea ziua imenselor cozi..." (1978). Aceeași luciditate în a reda formalismul instituțiilor culturale, tristețea sărăcăcioasă a unor expoziții, mascarada „Cântării României": „Mă gândesc câtă nepăsare este la noi și atunci vrem și noi să fim printre țările dezvoltate. Cum? Așa cum se procedează la noi? Totul se face de mântuială. Fiecare să-și păstreze tronul lui..." (1984). Foarte interesante notele pictorului din decembrie 1989, realismul său politic.

În al treilea rând, descoperim, undeva foarte adânc (și, oarecum, nesigur), propensiunile spre transcendență. Ele traversează, poate, și unele dintre tablouri (dar discuția rămâne în seama specialiștilor); precum și însemnările ce consemnează Sărbătorile creștine, pelerinajele la Catedrala timișoreană ori unele discuții cu cei (puțini, foarte puțini) care l-au îndemnat discret pe acest drum: Eduard Pamfil, Ion Arieșanu. Printre reproducerile ce însoțesc jurnalul (bine conservate de fotografii — între „fotografi" — și Gabriel Marineasa), se află și trei tablouri cu tematică creștină. Se remarcă aceeași transparență și căldură a culorii.

De-a lungul anilor au existat însă și susținători, apropiați, prieteni ai singuraticului Viorel Cristea: criticul Radu Ionescu, Doina și Niky Danciu, amicii Lelu și Ghera, scriitorul Ion Arieșanu, regizorul Mirel

Ilieșu, realizatorul unui film despre pictor (*Liniștea picturii*, premiat... în Canada!) etc. Convingerea mea este că numărul lor va crește și se va diversifica. Tablourile lui Viorel Cristea sunt o operă, iar însemnările - o mărturie. Din păcate, ca în multe alte biografii de artiști, și așa cum a prevăzut el însuși („Dar poate mă va înțelege și-mi va iubi pictura mea atunci când eu nu voi mai fi”), o asemenea meritată recunoaștere se va întâmpla (se întâmplă?) post-mortem, ceea ce sporește noblețea și tragismul jurnalului.

Paralela 45, 22 februarie 2000

UN POET MISTIC: PAUL MIRON

„Contemplația ta valorează atât cât valorează ființa ta. Dumnezeuul tău este Cel pe care-l meriți; El depune

mărturie despre ființa ta de lumină sau despre tenebrele tale" (v. Marie-Madeleine Davy, În *Prefața la Enciclopedia doctrinelor mistice*, I, Editura Amarcord, 1997). Am reținut aceste observații pentru relevanța lor în deslușirea componentei *mistice* a poeziei lui Paul Miron. Voi încerca, în cele ce urmează, să aduc argumente analitice acestei premise. Aduug imediat că am pornit de la afirmația lui Ion Negoïtescu din cuvântul de întâmpinare, ce însoțește volumul de debut în poezie (*Rodul ascuns*, 1967, „constituit în întregime pe străine meleaguri" și publicat în Franța) al lui Paul Miron, reputat lingvist, profesor — în Freiburg —, personalitate importantă a exilului românesc, prozator și poet: „fără doar și poate înclinat mistic".

Iată că, după mai bine de trei decenii, poetul revine și retipărește, în țară, la sugestia lui Cornel Ungureanu (și sub îngrijirea lui), *Rodul ascuns*, căruia îi adaugă versuri inedite, aranjate în alte două cicluri: *Cele șapte suspine din exil* și *Mirabilul Equiam* (*Poezii*, Editura Marineasa, 1999, cu prefața, din 1967, a lui Ion Negoïtescu, și cu o postfață densă, *Despre poezia lui Paul Miron*, semnată de Cornel Ungureanu).

Cei doi comentatori plasează versurile, cu pertinente nuanțări și disocieri, pe de o parte față de literatura exilului, în genere, pe de alta, față de cea scrisă în România aceleiași perioade. Cred că în această

privință nu ar mai fi multe de adăugat: e o chestiune ce ține de istoria literară.

Ca majoritatea celor ce au viețuit departe și cvasi-izolați de atmosfera, de întâmplările, de existența cotidiană, de efortul de a fi artist în țara noastră pe întinderea atâtor ani, Paul Miron trăiește nu doar drama ruperii de matcă („Morții așteaptă chemarea domnească, să iasă/ Din tainița lor, să se întoarcă acasă" — *Înviere*), ci și experiența (terifiantă, cred) a unui *vid temporal*. Pentru mulți, din pricina dificultăților cu care se stabileau *atunci* relații cu cei de acasă, timpul s-a oprit, ori a avansat schilod, cu numai o parte a lui. Acest sentiment l-au resimțit, fără îndoială, mai acut, oamenii de cultură (scriitorii, în special), pentru care *continuitatea* (în relansările și devenirile sale) este esențială. Semnul fracturii se vedește, la Paul Miron, în impresia că lirismul său rămâne la pragul poezilor maturizați, împliniți până prin 1945. Ion Negoitescu vorbește despre „linia" I. Barbu, Lucian Blaga, parțial Pillat; Cornel Ungureanu, despre „descendența" Voiculescu, Crainic. E adevărat, în poemele din *Rodul ascuns* există „voci" pe care le-au auzit și poezii menționați: filiația baladescă, aluziile mitice, misterul naturii silvestre, freamătul vieții pastorale. Aceste ecouri rămân la Paul Miron pure, nealterate în nici un fel de complicatele meandre și travestituri spre care împrejurările istoriei i-au împins pe scriitorii din țară, unii tocmai ieșiți de prin închisori

sau din interdicții. Această puritate este posibilă însă și fiindcă Paul Miron a putut să-și orienteze, fără opreliști, poezia „spre spirit (pneuma)” și s-o subordoneze „ideii de Dumnezeu viu...” Până la un punct măcar, probabil prin temperament (C. Ungureanu), poetul preferă strigătului șoapta, tonul blând și molcom. Alege surdina și dulceața slovei „ceremonioase”. Opțiunea dă versurilor sale un aspect patinat, poetizant (poate) și oarecum ieșit din vreme (esențializat!). Versul gândit ca un „suspîn” (precum și starea de dor, nădejdea în apariția salvatoare a unui „Înger Mare” care „să buciume tare”) derivă, așadar, după opinia mea, dintr-un complex de factori: amintita *falie* ce a despărțit „frate de frate”, apoi, *firea* autorului, *aspirațiile* sale estetice și existențiale. Exemple numeroase susțin cele spuse: „rece fruntea, frate! Inima lipită/ De-altă inimă, neîncetat se cere./ Din adânc strig, frate! Culegând tăcere” — *Exil* etc. etc. Dar preeminentă, mai puternică, cu adevărat venită din ființa poetului — o coardă originală și profund autentică — este percepția propriului destin, a destinului colectiv din care se trage, cu ochiul interior al *insului înduhovnicit*. Pentru Paul Miron, meleagurile natale sunt, ca în *Scripturi*, tărâmurî păsătorite de un *Păstor* („Cine o să păzească, de acum, mioarele?/ Ciobanul doarme. Se apropie furii”). Iar cuvântul *frate* are nu doar sens etnic, ci și conotație biblică. Limbajul în ansamblu, de altfel, intră, în mod

savant, în rezonanță cu textul scripturistic: „Îngerul meu, de ești, — lângă mine — de ești/.../ Descoperă-mi al fratelui meu drum ceresc/ Fratele meu, zidit de viu în moarte./ Dă-mi mie inima lui să mă sfințesc" — *Ultimul suspin*.

Așa încât consonanțele folclorizante (incontestabile) ca și viziunea „pastorală" au un temei profund, în caracterul substanțializat al dicției tradiționale, dar (mai cu seamă) în tonalitatea *Psalmilor*. Cât privește atitudinea eului liric, blajină, ea este consecința smereniei și a iubirii creștine. Indiferent de sinuozitățile traseului sufletesc și de circumstanțele vieții, dominantă rămâne, la Paul Miron, *lumina* dramatică. Ea s-ar putea numi, mai corect, *iluminare*: „De unde această lumină care mă înfășoară?/ Lumina mea, mamă, ca o chemare de sus;/ Eu sunt lăuta lui David și din oceane/ Pietrele se înalță să asculte ce am de spus" — *Lumina soră*.

Paralela 45, 14 martie 2000

EROUL VIU AL UNUI ROMAN ISTORIC

În adolescență, printre cărțile (în majoritate traduceri din literatura engleză) pe care părinții mei le aveau în bibliotecă, am dat peste o biografie a lui Napoleon Bonaparte. O carte în două volume, scrisă de o autoritate (mi s-a spus) în bibliografia bogată despre personajul, cunoscut cu suficiente detalii atrăgătoare, de la profesoara mea de istorie. Doamna profesoară Roxin vorbea cu patos și convingere, fiindcă își iubea meseria și era atașată de trecutul plin de evenimente și personalități al Franței. Elaborat savant, cu o mulțime de amănunte tehnice, ca să le spun așa, ce țin de domeniu (desigur, importante, dar pe care eu atunci nu le puteam evalua corect), romanul mi l-a făcut însă pe

Napoleon Bonaparte antipatic. Sentimentul (ascuns cu grijă, ca să nu contrariez admirația unanimă) nu m-a părăsit niciodată și se „datorează” (sunt sigură acum) acelei lecturi. Nu eram suficient de matură să gust demonstrația abstractă, cu o impresionantă densitate de date seci: biografice, politice, de tactică militară, economice, diplomatice etc., ce urmăreau reconstituirea epocii și controversatele înfăptuiri războinice, urcușul și căderea unui, incontestabil, uriaș făuritor de istorie. Dacă credem cumva că destinele umane sunt croite după voințe lumești...Eu așteptam, cu fiecare pagină (probabil, de aceea am citit volumele până la capăt), să apară un om viu.

Mi-am amintit de acel eșec în întâlningirile mele, de altfel foarte plăcute și prelungite, cu universul cărților, recitind acum evocarea lui Eftimie Murgu (*În afara gloriei*, roman, 1994), datorată prozatorului Ion Marin Almăjan. Deși pare forțată, apropierea de Bonaparte nu este întâmplătoare. În primele secvențe ale romanului, printre povestirile pe carte Efta (băiatul ofițerului de grăniceri, Sămu Murgu, din Rudăria) le-a auzit de la bunicul său (și el cândva în slujba armatei imperiale), se strecoară, ca o legendă, figura împăratului. Dar nu e cazul să insist: și așa introducerea e prea întinsă. Restabilind toate proporțiile, revin la Eftimie Murgu.

Cine a fost, așadar, Eftimie Murgu? În tratatele ce se ocupă cu deceniile premergătoare mișcărilor legate de

anul 1848, cu revoluția însăși, numele său e pomenit în treacăt (iată tâlcul titlului ales de biograf): un nume printre figurile „progresiste”. A contribuit la impunerea filozofiei în școlile superioare din Principate; a adus argumente originale pentru a demonstra latinitatea limbii și a poporului român. S-a alăturat altor cărturari din arealul românesc, în efortul pentru Unire. Bănățean fiind, vocea sa a sunat oarecum inedit, întregind, cu nevoile celor din marginile de vest ale țării, inevitabilul mers al popoarelor spre emancipare și spre dezvoltare independentă.

Ocupându-se de toate acestea și de încă alte însemnate contribuții ale eroului său la propășirea neamului din care se trăgea, Ion Marin Almajan abordează viața, năzuințele și faptele lui Eftimie Murgu cu mijloacele romancierului. Altfel spus, *construiește un univers*, din care, dincolo de adevărul informațiilor istorice, se desprinde *destinul unui ins*, cu traseul său biografic, cu meandrele sufletului și ale spiritului. Îl regăsim copil, pe malurile Nerei, în ținuturile de graniță ale Banatului, școlar și student, gânditor și luptător. Prozatorul reface (cu *date*, furnizate de documente, și cu *imaginația*) atmosfera de acasă, drumurile în diverse orașe ale Imperiului, apoi în Principate, la Iași ori București, vorbește despre relațiile lui E. Murgu cu oamenii și locurile aceluia timp, despre contemporanii *reali* (personalități politice și culturale cunoscute) sau

inventati, află ori își închipuie ce a simțit, la ce a meditat și ce a visat personajul lui (apelând la scrisori, la discursuri, la relatările diferiților însoțitori), țese (din izvoarele consultate și din străfundurile ficțiunii) situații întâmplute sau posibile, perfect verosimile. Amestecând realul cu imaginarul, autorul *plămădește o ființă*, reprezentând nu doar o abstracție istorică, o umbră a trecutului, un portret care cândva a fost viu, ci chiar *un ins care trăiește*. Acest lucru, deloc de neglijat, s-a putut realiza din mai multe motive. Mai întâi, dragostea ce pulsează pe toată întinderea textului. Ion Matrin Almăjan își iubește cu pasiune personajul, se contopește cu el, simțindu-i tresăririle, urmărindu-i, nu numai din exterior (ca observator neutru și obiectiv), ci, mai ales, din adâncul eului, devenirea și experiențele, de la cele intime până la cele publice (confruntările cu dușmanii și adversarii, stăruința în a-și impune ideile și în a-și atinge ținta). De aceea, după opinia mea, cele mai izbutite pagini sunt acelea în care această adeziune se poate manifesta. Iată-l, printre altele, pe Eftimie Murgu prunc, încercat (ca un subtil avertisment) de primele spaime ale existenței sale singuratice, pândit mereu de primejdii, biruitor, în cele din urmă: „Ploaia pornește pe neașteptate lovind cu sute de ciocane în acoperișul de șindrilă. O spaimă nepotolită pune stăpânire pe el. Neașteptat de mare și plină de pericole, lumea în care s-a trezit îl supune la primele cazne". Apoi, faptul că

Ion Marin Almăjan (originar din aceleași ținuturi) cunoaște bine locurile (se remarcă descrierile!), misterul lor, psihologia oamenilor de acolo. Într-o colectivitate unde bărbații — majoritatea ostași — sunt mereu duși, punctul fix, centrul, e femeia. Așa se întâmplă că mama lui Eftimie Murgu, Cumbria, e simbolul stabilității, al unui perpetuu liman. În fine, capacitatea prozatorului de a doza ficțiunea și a o implanta în faptul real, petrecut cu adevărat, de a umple, cu personaje, cu dialog și acțiune, golurile pe care orice document (fie el cât de cuprinzător) le conține. Este o înfăptuire pe care prozatorul, ajuns la maturitate, o stăpânește și o manevrează, apelând, fără ostentație, la „mecanismele” secrete ale artei narative. Dintre toate, cele mai adecvate mi se par cele ce reușesc *interiorizarea ambianței* (peisaj, tablou, mediu în genere) și proiectarea ei într-o construcție epică ce se cere continuată, așa cum însăși statura istorică și intelectuală a protagonistului o pretinde.

Paralela 45, 21 martie 2000

O CARTE NECESARĂ

Cu ani în urmă, când apărea la Editura Științifică și Enciclopedică un dicționar „cronologic” al literaturii române, alcătuit în vederea unei panorame „obiective de date și fapte înregistrate în extenso”, mulți specialiști (și... nespecialiști) și-au ridicat vocile critice, pentru a-i semnala lacunele, greșelile, inconsecvențele etc. etc. Lucrarea, înglobând un efort greu de apreciat de cei ce nu cunosc domeniul (este, totuși, un prim ghid de acest tip), e susceptibilă (adevărat!) de multe (foarte multe, chiar) amendamente. Între altele, „fluxul continuu al istoriei literare în ansamblul ei” (obiectiv pe care și-l propunea) se întrerupe deseori, fie prin absența unor autori importanți, fie prin omiterea unor părți însemnate din opera altora. Este vorba, în primul rând, de scriitorii proscriși ai regimului, fapt, de altfel, cunoscut și practicat curent. Bine ar fi ca scrierile similare (ce, nădăjduiesc, vor apărea) să corecteze rupturile, să umple golurile, și tratări de asemenea manieră să nu se mai repete.

Printre erorile, reținute atunci, în 1979 (în sfera distorsiunilor datorate nu ideologiei, ci, pur și simplu, necunoașterii), figura, schimbarea numelui unei scriitoare — foarte apreciate de mine și, firește, nu numai. Este vorba de *Alexandra* Indrieș, menționată *Alexandru* Indrieș. Deși jignitoare (reluată cu obstinație și în alte texte publicate dincolo de spațiul bănățean), mutația nu cred că urmărea să supere pe

cineva. O explicație (o explicație, ca să zic așa, generoasă) ar fi distanța... De departe, se ajungea mai greu la izvoarele necesare unei minime documentări: scriitorii din provincie erau, cu voie ori fără voie, tratați superficial sau trecuți cu vederea. Se impune, așadar, înaintea perspectivei globale, înaintea operelor „panoramice”, întocmirea pe falii (pe regiuni) a unor sinteze, ori, măcar, a unor bibliografii, unde să fie cuprinse informațiile trebuitoare celor interesați, „culese” de cercetătorii aflați în preajma surselor. Și cum o literatură se configurează nu doar din glasul *unic* al personalităților, ci și din *suma* vocilor secundare (acest ecran creator de atmosferă), ar fi de dorit ca lucrările despre care vorbesc să fie, firește, exacte, dar și cât mai complete, mai minuțios alcătuite. Căci, așa cum se știe, de altfel, schimbările de registru, trecerile de la o etapă la alta, de la un curent la altul, inovațiile etc. sunt mai transparente în textele autorilor așa-ziși minori, pentru a izbucni, asumate, replămădite, în cele ale scriitorilor excepționali. Iată, cazul lui Eminescu: în creația lui s-au adunat, sublimite, o seamă de tendințe ale înaintașilor. Ori, invers, cel al lui St. O. Iosif: în lirica sa, inovațiile versului clasic-tradițional, printre altele, se oferă fără dificultate spre studiu. La fel, țesătura densă și complexă a textului modern nu mai e atât de greu de descifrat, dacă s-a studiat atent poetica simboliștilor ș.a.m.d.

Această introducere are menirea de a preceda meritele cuvinte de prețuire pentru efortul celor două autoare — Aquilina Birăescu și Diana Zărie —, care s-au străduit să alcătuiască, sub egida Bibliotecii Județene Timiș, un dicționar bibliografic: *Scriitori și lingviști timișoreni* (1945-1999), Editura Marineasa, 2000. Lucrarea acoperă aproximativ o jumătate de secol și cuprinde peste 250 de nume. Sumarele date biografice, semnalarea publicațiilor la care au colaborat cei vizați, enumerarea volumelor editate și, în fine, cele câteva referințe critice constituie o *fișă*. De notat că au fost reținuți și autorii unei singure cărți, opțiune de apreciat, în sine, dat fiind faptul că textul se referă și la stricta actualitate, la dinamica în plină evoluție a literaturii de aici. Ca orice scriere de acest gen, întemeiată pe diverse surse (directe sau indirecte), cu date multe și, uneori, greu de stăpânit, dicționarul este, în numeroase privințe, perfectibil. Nu voi enumera greșelile, ele vor fi descoperite de cele două autoare și nu sunt catastrofale. Poate că ar fi în beneficiul unei viitoare reeditări, dacă, de pildă, s-ar departaja mai decis, potrivit unei ierarhizări riguroase, modalitățile creative: volume de autor, traduceri, adaptări și, eventual, colaborări la volume colective. Apoi, ar trebui, după părerea mea, extinsă secțiunea de referințe critice. În general, însă, dicționarul este o oglindă suficient de fidelă a activității cultural-literare și științific-universitare din Timișoara (și, uneori, nu

numai), o sinteză foarte utilă, al cărei interes va spori, o dată cu trecerea timpului.

Paralela 45, 4 aprilie 2000

”

NUME CREȘTINE

Termeni creștini în onomastica românească, Editura Amphora, Timișoara, 1999, lucrare de incontestabilă originalitate și importanță, vizând varii domenii (în afara celor strict specializate: onomasiologie, dialectologie, folclor, istoria limbii etc.), vine să completeze, cu date noi, inteligent prelucrate, istoria sinuoasă a limbii și poporului nostru, din perspectiva oarecum inedită a statornicirii lui în orizontul creștinătății. Cartea, teză de doctorat, susținută la Universitatea de Vest din Timișoara, aparține Simonei

Goicu, o cercetătoare talentată, cu studii temeinice și cu o formație bogată, asimilată încă de pe băncile școlii, într-un neobosit efort de a acumula și de a se perfecționa. Seriozitatea cu care și-a asumat truda de a fi student eminent, împrejurările favorabile existente în mediul familial și, mai ales, cele oferite de tradiția, constituită încă de pe la mijlocul deceniului șase al veacului trecut, din anii elaborării, cu masiva colaborare a Institutului de Lingvistică de la Academie și a Facultății de Filologie din Timișoara, a *Atlasului lingvistic român pe regiuni* (Banat): iată câteva premise ce trebuie amintite în legătură cu biografia autoarei și cu volumul ei. La toți acești factori stimulatori se alătură, după opinia mea, calitatea Simonei Goicu de om al credinței, instruit și smerit totodată, calitate în măsură să-i confere investigației limpezime și putere de convingere.

Termeni creștini în onomastica românească reprezintă (ne informează, fără echivoc, chiar titlul) o dezbatere (printre puținele, dacă nu chiar singura de asemenea dimensiune în lingvistica autohtonă) referitoare la ecourile creștine în patrimoniul numelor proprii și al toponimelor (al numelor de locuri). Dar, așa cum ne anunță — parțial, măcar — în primul capitol, *Privire istorică asupra creștinismului la români*, Simona Goicu țintește un obiectiv mai larg și mai ambițios: pe de o parte, consemnarea termenului onomastic, etimologia lui, răspândirea geografică, migrarea,

câmpul de interferențe etc.; pe de alta, apariția creștinismului la români, dezvoltarea și instituționalizarea acestuia, în fine, fixarea limbajului liturgic. Firește, cu precizările necesare asupra procesului de orientare a poporului nostru — unicul în arealul romanic — spre ritul ortodox de tip bizantino-slav. Aaug că autoarea urmărește fenomenul pe întregul spațiu etnogenetic: la nordul și la sudul Dunării. O atare întreprindere presupune cunoștințe de istorie veche și medievală, de slavistică și balcanistică, o documentare extrem de anevoioasă și întinsă — cerințe de care cercetătoarea s-a achitat cu onestitate științifică și (reproduc cuvintele profesorului G. I. Tohăneanu, din frumoasa și caldă sa *Precuvântare*) dozându-și cu „maximum de randament” informația, strunind-o și „netezind, de fiecare dată, orice asperitate, potrivit țelului propus”.

Nu voi intra în amănunte legate de specificitatea diverselor domenii, convergente în asemenea lucrare de factură pluridisciplinară, lăsând în seama experților decantarea unor afirmații, a unor opțiuni etc. Iată o succintă descriere a volumului: după amintita *Precuvântare* a prof. G. I. Tohăneanu, se desfășoară cele cinci capitole, într-o succesiune coerentă. Cap. I: secțiunea introductivă (*Privire istorică...*); Cap. II: unde sunt luate în vizor și scrutate, din mai multe direcții, *Principalele sărbători la români*; Cap. III: *Termeni creștini în onomastica românească* — Botez,

Preot și Popă, Sânt; Cap. IV: *Termeni creștini în toponimia din Transilvania și Banat*; Cap. V: *Concluzii. Notele, Abrevierile, Bibliografia*, urmate de *Indice* și un număr de *Hărți lingvistice*. Două rezumate (în limbile franceză și engleză) întregesc profilul științific al lucrării.

Referindu-se la denominația creștină în antroponimele și oiconimele românești, urmărită în paralel cu procesul de creștinare a poporului român (eveniment întâmplat o dată cu formarea lui), Simona Goicu are în vedere două elemente de însemnătate diferită. Mai întâi, conservarea, în obiceiurile legate de sărbători, a unor practici străvechi, precreștine. Și, în al doilea rând, inevitabilele și permanentele legături (influențe reciproce) cu semințiile de la fruntariile spațiului românesc. În ceea ce privește primul element, cred că ar fi în beneficiul cercetării (și în spiritul adevărului) să se afirme mai ferm că acele datini ancestrale s-au perpetuat ca un acompaniament decorativ; cât despre viziunea creștină, ea are un caracter *constitutiv* pentru mentalul individual și colectiv al trăitorilor pe aceste meleaguri. De altfel, autoarea însăși își construiește demersul pe fundalul acestei idei, pe care o reia periodic, fără însă a-i releva, suficient de apăsător, caracterul de idee-forță: „Prin creștinism romanizarea a sporit și s-a întărit” (p. 5); „Când biserica a stăpânit viața culturală a românilor, cărțile sfinte au influențat nu numai limba literară, dar cuvintele lor au intrat

până în adâncurile graiului de toate zilele" (p. 19); „Românii și-au creat o spiritualitate originală, caracterizată prin luciditatea latinității și simțul de taină propriu Răsăritului. Această spiritualitate presupune o profundă iubire de viață, întreținută de sărbătorile bisericii și de întregul ciclu liturgic" (p. 188).

Scrisă cu dragoste pentru tema aleasă, cu bucurie și entuziasm tineresc, lucrarea Simonei Goicu nu are nimic din uscăciunea și rigiditatea unora din paginile de „știință exactă" (la care s-ar alinia, dacă avem în vedere domeniul din care face parte). Fraza fluentă, grija pentru expresie, naturalețea oferă o lectură plăcută și interesantă.

Paralela 45, 16 mai 2000

PARABOLĂ ȘI MELANCOLIE

Cu un timp în urmă, am citit în „Orient latin” (martie 2000) un foarte frumos fragment de nuvelă, semnat de Mircea Pora. Se intitulează *Crăciunuri*...Notăție simplă, amestec de melancolie și scepticism, sinceritate. Observația lucidă, înmuiată în acid, străpunge, din când în când, crusta, aparent inofensivă, a „fabulei”: „Ascult colinde bine cântate, mă gândesc cât pustiu a sădit în sufletele noastre materialismul dialectic”.

Ceea ce se poate afirma, fără îndoială, despre proza lui Pora e caracterul ei inconfundabil. Autorul se menține în atmosfera, în tonalitatea, pe traseele (cu subiecte și chiar personaje) anunțate încă de la debut. Nu-i plac inovațiile și experiențele (aparține, totuși, generației '80!), doar că forează, mereu mai adânc, perfecționându-și mijloacele, în universul său, într-un fel stabil. Cheia acestei opțiuni artistice ne este oferită în prima piesă a volumului *Nicăieri* (Ed. Sedona, 1998), la care amintitul fragment m-a făcut să revin: „Despre personajele menționate aici noi am mai scris și-n alte dăți, cu mici modificări. Explicația constă în faptul că ochiul nostru le-a văzut mereu altfel”. Actanții și epicul nu au importanță în sine, pare să spună scriitorul. Nu povestea contează, ci *vocea* ascunsă în spatele ei; ea *caută* un canal prin care să fie auzită.

Interesant mi se pare, apoi, că, deși Mircea Pora nu ne oferă o proză complicată iar artificiul construcției este, întotdeauna, bine temperat și ingenios asimilat de discurs (deci strategiile literare sunt perfect decodabile), impresia ambiguă pe care aceste texte o lasă e greu de transpus în limbaj critic. Mi-a trebuit o vreme să identific, oarecum, obstacolul ce se așază, mereu, între text și comentariu. Nu același lucru se întâmplă, însă, cu cititorul comun. Lui, enunțul, la nivel prim (ingenuu) de lectură, i se deschide, cu un gen de cordialitate, ce, chiar și în compozițiile mai grave, este (sau pare) tonică, accesibilă.

Ermetismul, cu tonul particular, al prozelor trebuie căutat, după părerea mea, pe de o parte în statutul lor incert (sunt schițe de jurnal, scrisori, însemnări publicistice, comentarii, mici povestiri?), pe de alta, în atitudinea autorului, în capacitatea sa de a deruta cititorul, mutându-i atenția, imperceptibil, tacit, insidios, așa zice, de la particular, la general, de la registrul indiferent la cel aluziv, de la faptul minor (pseudo-trivial chiar) la cel decisiv, de la formula ludic-persiflantă la nota acută. Franchețea, din care lipsește orice complex (social, cultural ori artistic), nonșalanța, spiritul reținut, fără inflamări sentimentaloide (cu toate că Mircea Pora știe să privească, uneori, cu duioșie, vezi, de pildă, *Flori mari ca liliicii*), comicul vesel (ce poate fi și mușcător: să se vadă notațiile amare, absurd-grotești din

Reîntoarcerea acasă), apetitul pentru civilizație și idiosincrazia față de scăpările ei: ifosele parvențiilor, ale semidoctilor etc. (passim), în fine, tentația moderată a zonelor metafizice — iată descrierea sumară a oceanelor prin care Pora observă lumea. Din această contemplare se naște o bogată gamă tipologică, deconspirată și prin mărcile onomastice: dr. Bebereche (profesor de științe naturale), Stanboală (Stan+boală), Nică, devenit la San Francisco Niccolso Niccolossi, Bombâc, Tonega, Maga, Mortofeală („profesori de talie mondială”). Laudoniu Ulivi, originar din Roroi, pe strada Colonel Căpățână, colț cu amiral Țâțână etc. În plus, descendența dintr-o familie burgheză, așezată, simțul echilibrului cuviincios, conștiința apartenenței ferme la locurile natale, la o anumită tradiție sunt elemente ce definesc acest univers: «Cât de ușor mă simt așa, despovărat de acest secol, și cât de mult aștept ca din cimitir să învie un mort și să-mi spună... "Domnișorule, la noi te așteaptă lucruri atât de frumoase..."» (*Flori mari ca liliicii*), sau: „Din camera cu masa în cea cu fotolii duce un drum presărat cu amurguri calme, cu sânge scurs chiar din venele lui Dumnezeu, cu spaime ce urcă din lăzile putrezite de pământ. Fotoliile pe care se așază fiul meu când se întoarce vremelnice din străinătate!” (*Casa*) etc.

Dintre formulele utilizate de autor (cu o remarcabilă ușurință și cu o mare capacitate de adaptare

discursivă) mă opresc la *parabolă*. Ea are ca substrat (ne spun retoricile) o echivalență semantică, face parte (împreună cu metafora) din familia figurilor de sens. Pora cultivă parabola arborescentă (cu dezvoltări paradoxale, absurde). Prin ea vizează comportamentul aberant al unor contemporani, presărând abundente note sarcastice la adresa nonvalorii, a imposturii, a parvenitismului (cultural, mai ales: vezi *Singur în noapte*). În altă parte (*Pianistul*), scenariul parabolic face trimiteri malițioase la relația dintre artist și protagoniștii fostei noastre dictaturi. De reținut sunt parabolele ironice. Aici trăsătura negativă împrumută, pentru a se exprima, aspectul sau numele celei pozitive, încât tocmai acest travesti are rol deconspirator. Asocierile insolite întăresc efectul contradicției comice (al comicului absurd, adesea): la o expoziție din străinătate „privind problemele Europei de Est”, „frapează... turmele de animale slabe. Unei vaci bulgărești stă să-i cadă coada din cauza lipsei de proteine... Sunt fotografiați porci de la o crescătorie din Tula, ce mănâncă cu înverșunare lozinci muiate într-un soi de zer” (*Scrisori de gardian*).

Privită, „deopotrivă, cu înțelegere și ironie” (cum remarcă în 1985 Radu Enescu), umanitatea descrisă de Mircea Pora rămâne puternic întipărită în memorie.

Paralela 45, 20 iunie 2000

„POSTMODERNISM” ȘI TRADIȚIE

Mult discutata proză postmodernistă (a „generației '80") a adus, cum se știe, o seamă de elemente noi. Dintre acestea aș reține preferința pentru textul scurt, epicul faptului divers, ridicarea la rang de protagonist a omului obișnuit, a lui *Oarecare*, în fine, un soi de narcisism, o asiduă „căutare" a sinelui în întâmplările mărunte ale propriului destin. În scrisul lui Viorel Marineasa, reprezentant, cu o personalitate bine conturată, a respectivei promoții, tocmai „biografismul" este foarte pregnant. Numai că, la el, dorința de a „se înțelege" (cum nota Mircea Cărtărescu într-o pledoarie), exploatarea faptului biografic, se lărgeste, convertindu-se în interes constant, din ce în ce mai accentuat de la o carte la alta, pentru *spațiul*

căruia îi aparține, ceea ce, după câte cred, depășește, programul optzeciștilor. Solidaritatea de grup literar (răbufnire a egocentrismului), detașarea energică de confrăți și de literatura lor — trăsătură ca e unit generația anilor '80 într-o familie foarte strânsă — iau, la Viorel Marineasa, forma solidarității umano-geografice. Înainte de a aparține de cenaclul „Pavel Dan” (de care a rămas, e drept, încă legat sentimental), prozatorul se simte al unui teritoriu, al unei „provincii”. Știe că, pentru a se defini, trebuie să-și identifice rădăcinile, pe care le caută — fapt oarecum singular — nu în peisaj (una dintre secțiunile celui mai recent volum al său; *O cedare în anii '20*, Editura „Paralela 45”, Pitești, 1998, poartă titlul *Topofobie*), ci în oameni. Efortul de a-și descifra semenii, de *a-i plasa*, caracterizează scrisul lui Viorel Marineasa încă de la debut (v. romanele *Litera albă*, 1988 și *În pasaj*, 1990), până la prozele scurte din *Unelte, arme, instrumente*, 1992 și *Dicasterial*, 1995, ori la textele preponderent documentare: *Rusalii '51*, 1994 și *Deportarea în Bărăgan*, 1996.

Nevoia de a pune în evidență notele distincte din psihologia, mentalitatea,, din istoria sau limba pe care o vorbesc cei de prin părțile de veste ale țării (Câmpia Banatului, malurile Mureșului, meleagurile Carașului, Timișoara etc.) continuă, de fapt, tradiția instituită, printre alții, de Sorin Titel. Aceeași direcție este ilustrată de Livius Ciocârlie, Ioan Florița Seracin, Ion

Marin Almăjan, dar și de mai tinerii Danile Vighi, Mircea Pora, parțial, de Adriana Babeți sau Mircea Mihăieș (v. *Femeia în roșu*), autori atât de diferiți ca factură, cu texte, și ele, greu de încadrat într-o unică perspectivă discursivă. Preeocuparea pentru specific devine în amintitul volum al lui Viorel Marineasa obsedantă. *O cedare în anii '20* (titlu insolit și oparecum derutant) readuce la rampă cunoscuta (din textele precedente) umanitate „fără ștaif”. Regăsim indivizi cu aparență mediocră, dar care sunt „Sonderling, adică mai altfel” (*Sonderling*), inși cu meserii umile: dogar, brutnar, dulgher, șloasăr (lăcătuș), contemplativi uneori: *Luni dimineața a plouat așa de frumos încât a fost un drag să te uiți pre lume*, neîncadrabili, alături de scriitori contemporani cu prozatorul, așa-numiți „taromiști” (frecventau o cafenea aflată lângă Tarom: Monoran, Pruncuț), împreună cu foarte numeroși ascendenți, îngropați în istoria locurilor și recuperați din genealogia familiei sau a zonei. Există un anumit gust pentru pitoresc în alegerea „personajelor”, ca și a situațiilor (*Gașpar, Noua amantă* etc.); nu lipsesc nici notele grotești (*Recensământul*). Comentariul lingvistic (un fel de dialectologie sui-generis — pagini explicative despre termenii regionali, abundenți, de altfel: *Voancărul Zărie se întoarce acas' cu aizămbanu'*), foiletonarea unor documente vechi (scrisori, jurnale, acte administrative) completează acest *scenariu* de

reconstituire: „De fapt, ambiționam mult mai tare; să intru în contact cu o mentalitate, dând impresia că o resping, că nu o înțeleg, că-mi lipsesc mijloacele de a o interpreta, însă, tocmai astfel, dorind să o pun în evidență.

Astfel, prețaluindu-mă *înstrăinat*, experimentam o cale de acces spre ceea ce s-ar chema *rădăcini...*" (*Încercare asupra vieții și patimilor unui sfânt Anton*). Periodic, schițele, cu văditul scop de a crea *atmosferă*, un *cronotop* original, spațiul vestic, sunt întrerupte de pagini în care demersul minuțios, atent, face apel la autobiografie. Părinții, bunicii, străbunicii, unchi, mătuși — o încrengătură complicată (cu „Bunamică”, „Tăicuțu”, „uica”, „moșu” etc.), relațiile, ocupațiile, drumurile, felul de a gândi, proiectate pe fundalul evenimentelor, ce se succed din veacul al XVIII-lea până astăzi (Viorel Marineasa se referă și la întâmplări din actualitatea imediată a „clanului”) se contituie într-un univers *contrapunctic*, convingător artisticeste (v. *Parfum de usturoi*, I, II sau *Cartea funduală*, dar și altele).

Dincolo de viața surprinsă în stricta ei imanență, dincolo de diversitatea tipurilor umane, există ceva aparte, ceva ce-i leagă pe toți. Căci Viorel Marineasa dorește să ofere *un model, o emblemă*. Nota comună asupra căreia insistă autorul este capacitatea acestor oameni de a-l tolera pe celălalt, de a-i tolera pe ceilalți. Se sugerează că toleranța derivă din polifonia

etnică și religioasă a locuitorilor (*Cele trei nații* etc.). Strecurarea în enunț a unei „teze” îl singularizează pe Viorel Marineasa (făcându-l oarecum atipic), în ansamblul grupului literar căruia i se afiliază, și-l plasează, paradoxal, în proximitatea unui Slavici (din *Mara*).

Interesantă este, în acest volum, așadar, acțiunea simultană a două forțe artisticește centrifuge. Pe de o parte, înclinația vădită spre exacerbarea strategiilor narative, antiretorice, susținute de „generația '80, menite a adânci ruptura cu proza scrisă anterior (printre altele, apelul masiv la limba vorbită, mai mult, cultivarea unui gen de naturalism lingvistic, practicat de reprezentanții foarte tineri ai scrisului actual). Pe de alta, complicitatea cu tradiția prozei ardelenesti, fapt ce-l înscrie pe Viorel Marineasa în orizontul continuității. Acest dialog asigură textului personalitate și, ca atare, se cere studiat, cu atenție, în viitoarele sinteze.

Paralela 45, 4 iulie 2000

UN FAPT DE CULTURĂ

Reintroducerea în circuitul lecturii a bine cunoscutului roman „cavaleresc” — *Tristan și Isolda* — este un

gest cultural ce îndreaptă întreaga noastră atenție către cei ce l-au înfăptuit: Casa de Presă și Editură Hestia, consilierul editorial Lucian Alexiu, Fundația pentru o Societate Deschisă, sponsorul volumului, și, firește, mai ales, autoarea traducerii, a notelor și a unei interesante postfețe, doamna Margareta Gyurcsik. Aceasta, la începutul anului 2000, într-o atmosferă năpădită de impostură și amatorism, într-o atmosferă în care pragmatismul, aplicat cum și unde nu trebuie, tinde să înăbușe știința de carte și idealismul iubitorilor de arte.

Recitind romanul, în versiunea sintetică și modernă a doamnei Gyurcsik (traducătoarea a comprimat mai multe versiuni), mă întreb însă dacă el este, cum afirmam la început, cu adevărat „bine cunoscut”. E drept că stăruie în conștiința noastră ca *mit* cultural (literar), chintesență a unei povești „de dragoste și de moarte”, așa cum, direct (și, mai ales, indirect), am auzit și am reținut. Dar, în genere, nu știm prea exact în ce împrejurări psihologice și de mentalitate a apărut (în veacul al XII-lea), în câte variante a circulat, cine a elaborat aceste texte, care este defășurarea completă (și complexă) a narațiunii și, cu deosebire, ce impact a avut, ar putea să aibă în conștiințele dintotdeauna legenda acestei *iubiri interzise*, dincolo de ecoul strict livresc.

Volumul pe care îl am în față își propune și reușește din plin (aș zice, în toate privințele) să răspundă la

aceste întrebări. Remarc, mai întâi, forma grafică: elegantă, coperta I reproduce o miniatură din secolul al XV-lea: *Les echecs amoureux*, subtil subtext la textul romanului; coperta a patra reia un fragment de comentariu semnat de Gaston Paris: iubirea dintre Tristan și Isolda este proiectată în perspectiva sensurilor ei perene, atât ca obiect de prelucrare artistică, dar și ca tâlc al faptelor omenеști, mereu în derivă. Înainte de a parcurge întâmplările (*osificate*, fixate în cadrele interpretărilor din manuale), înainte de a cunoaște personajele, preschimbate în *clișee* de habitudinile didactice, cititorul este averizat; „Trebuie să știi, atunci când treci prin fața grotelor Sirenelor, să rămâi strâns legat de catarg, fără a renunța să ascuți melodia divină care îi face pe muritori să întrevadă fericiți supraomenеști”. Ediția oferită de Margareta Gyurcsik împletește ingenios cerințele științifice ale oricărei reeditări cu ceea ce am putea numi pragmatica receptării, stimulând astfel dorința lectorului tânăr (sau, de ce nu, adult) de a se delecta și informa. *Notele* aduc precizări cu privire la versiunile consultate spre a recupera un text *semnificativ* pentru gândirea medievală. Dincolo de fabulă, lumea, relația dintre om și valorile statornice ni se înfățișează într-o variantă și bine asamblată gamă discursivă. Poeticul, fabulosul, ludicul, carnavalescul participă la configurarea universului plin de farmec al imaginarului. *Anexele* și *Glosarul*, foarte utile, sunt însoțite de o la fel de utilă

și incitantă *Postafață*. Titlul pe care-l poartă aceasta, *Un poet, doi poeți...*, o derogare de la cutumele „speciei”, adaugă o notă lirică în plus acestui frumos volum.

„Marea problemă etică a romanului, notează Margareta Gyurcsik, la un moment dat, este cea a vinovăției celor doi îndrăgostiți”. Recurgând discret la bibliografie (cum e firesc, foarte abundentă), autoarea încearcă să dea un răspuns moderat, general uman, dilemei pe care celebrul cuplu a ridicat-o atât instanțelor comune, laice, cât și celor religioase. Dezbaterea nu e simplă și nu mă încumet să intervin nici măcar cu o sugestie. Știm (cei care cunosc *Scripturile*) cum este socotit adulterul. Cuvântul pare dur în context și, probabil, pedant. Dar, oricât am poetiza sau am încerca să divagăm pe tema „fatalității” (a elixirului băut din greșeală), ori pe aceea a destinului dramatic al îndrăgostiților sacrificați de prejudecățile celor din preajmă (v. și *Romeo și Julieta*), nu putem răstălmăci ceea ce *Cartea* ne îndeamnă să facem. Și atunci...poate că Tristan și Isolda au rămas, ca emblemă a *erosului* tragic, tocmai pentru că, în eternitate, își caută liniștea, caută pacea *Luminii*, pe care au tulburat-o.

Paralela 45, 1 august 2000

POEMUL UNUI AN

Ion Jurca Rovina s-a definit, în cei peste douăzeci și cinci de ani de când a debutat (romanul *Fericiți când renaștem*, 1976), atât ca prozator, înclinat spre introspecție și analiza motivațiilor psihologice în desfășurarea epică (scriitorul e preocupat constant de momentele de cumpănă, de „crizele” ce intervin în existența personajelor sale), cât și ca poet. Creația sa lirică menține, în mare, cu diferențele specifice, trăsăturile prozei.

Un loc oarecum singular îl ocupă volumul *Ospățul solemn*, Eubeea, 1998, un poem amplu, compus din 366 de piese, distribuite în XII capitole și urmate de un *Epilog*. Trimiterea la împărțirea calendaristică a timpului este evidentă, fiecare text aparține, se pare, unei zile, în desfășurarea, urmărită cronologic, a anului. Și, totuși, din titlu chiar, ce developează, măcar până la un punct, semnificația întregului, suntem

avertizați că nu avem a face cu transcrierea nemijlocită a unor fapte (evenimente) de viață, cu o reflectare a existențialului (în sens propriu), ci cu transferarea acestuia în *ceremonial*. Erosul — „ospăț solemn” — pare să evoce, e drept cu multe intruziuni mitice păgâne: Venus, Afrodita etc., *Cina*. Secțiunile sunt, astfel, fiecare în parte, rezultatul unui interval (al unui moment diurn), traversat cu intensitate, iar ansamblul devine proiecția în palpabil a ceea ce, eventual, va fi fost cândva experimentat.

Structura poemului este, cum am văzut, elaborată, construită, circumscrisă unui proiect, ceea ce arată că poetul a trecut prin filtrul cerebral impulsurile lirice, scuturându-le de notele intimiste ale afectivității spontane (stânjenitoare, adesea). Cu toate acestea, e limpede că nu dorința de exhibare artistică stă la temeiul poemului, ci o incontestabilă sinceritate. Sinceritatea, firește, în accepțiunea estetică a termenului, reprezintă, așadar, mobilul acestui „jurnal” (al acestui set de „scrisori”). Interesant e însă că ea — sinceritatea — ce consumă în sine, rămâne, într-un fel, fără obiect. Poeziile (numerotate de la 1 la 366 — semn la presiunii pe care-o exercită sentimentul, ori *amintirea* lui) sunt îndreptate, fără echivoc, spre un „adresant”: se uzează de toate mijloacele discursului în care interlocutorul e cunoscut — persoana pronumelui, formele verbului etc. Cu toate acestea, prezența rămâne vagă, nedeterminată, încifrată în

ritualul înscenat, nu de actanți, ci de eros: „poftim, iubire, dacă tu mă strigi,/ spânzur-o pe un perete în muzeul tău/ de neant, mărturie/ că și tu, din farfuria noastră,/ vie preacurat iubindu-ne, odat'/ ca la un prânz apocaliptic/ cu noi te-ai desfătat" (*Epilog*). Metafora *ospățului* se limpezește aici. Destăinuirea urmează fie imperative ontologice, fie întrebări de ordin moral („Fii liniștită, în iulie/ se coace mărul cu mușcătura ta/ și a mea/ după ce șarpele Domnului/ ni se va închina"), fie propensiuni metafizice (sincretice sau chiar aleatorii). Pe de o parte, referentul (evenimentul) se subțiază în timp, se consumă pe traseul celor 366 de fragmente, finalul cărții putând însemna eliberarea definitivă de o obsesie. Pe de alta, iubirea, ca simplu eros, oricâte justificări suprainanante (metafore, puneri în scenă etc.) și-ar invoca, rămâne o întâmplare oarecare, în „muzeul" unui șir de „incidente". Ea *nu-i permanentizează* pe actori (ca în *Cina* euharistică), ci îi *devoră*, îi *aneantizează*, prin transformare în simple obiecte, în exponate.

Se impune însă spațiul întrebărilor lăuntrice, atât de caracteristice scrisului practicat de Ion Jurca Rovina. Întâmplările, inițial pre-texte, devin, prin sublimare, texte. Cum se raportează ele la propria existență a autorului are, probabil, o importanță mai puțin relevantă, nu doar pentru cărțile sale de până acum, ci și pentru imaginea sa de scriitor, reflectată în conștiința cititorilor. Ceea ce aș reține ca productiv în

planul artei este *ambiguitatea* pe care poetul reușește s-o mențină de-a lungul cărții. El încearcă, încrâncenat (dar și cu melancolie), într-adevăr fără a disimula sau a fi facețios, să conserve o imagine și o „probă”, despre care știe, din capul locului, că sunt sortite eșecului. Acesta ni se pare a fi elementul de rezistență al volumului: *sinceritatea lucidă* ce-și propune să se *amăgească*. Iată două piese, bine articulate, reprezentând doi poli, constanți, de energie lirică: unul pare a instaura simțământul, celălalt îi conștientizează caracterul defunct (inexistența absolută). Unul îl „solemnizează” printr-o afirmare (incertă), celălalt îl „solemnizează” prin negare (categorică): „Unul de celălalt ne ținem,/ și când ființa ne cade în neant—/ de-atâta unire/ trupurile noastre/ de noi se despart”; și: „Iubire în taină?/ anonimă/ fără amintiri, fără testament/ și fără un cuvânt la marele/ adio—/ imposibil/ să te fi cunoscut”.

Paralela 45, 8 februarie 2000

“REPETABILUL ULISE”

Drumul lui Ulise de la Troia spre Ithaca, întâmplările și obstacolele, *călătoria* pe care eroul o face până la *cunoașterea se sine* (casa fiind, dacă translăm povestea bravului oștean din planul ficțiunii în cel al

simbolurilor, nu doar *obârșia*, ci și miezul ascuns, *chintesența ființei*), călătoria, așadar, este una dintre cele mai frecventate teme ale literaturii universale, iar figura lui Ulise, un prototip. Constantin Măărăscu știe acest lucru și îl comunică cititorului direct, prin chiar titlul volumului său de versuri (*Repetabilul Ulise*, Editura Marineasa, 1999). Determinantul „repetabil” ne avertizează că autorul apelează la un topos recurent, dar și că posibilitățile de lectură ale respectivului motiv (incontestabil celebru), perspectivele lui de prelucrare, de *hipertextualizare*, nu s-au epuizat încă. Deoarece, așa cum bine se știe din tratatele de formare a cuvintelor, sufixul *-(a)bil* îl are, printre alte sensuri, și pe acela de „care poate fi...”.

„Ulise” este, în viziunea lui Constantin Măărăscu, unul dintre „bărbații lumii” și, firește, alter-egoul poetului. El își face bilanțul, re trăiește voiajul prin meandrele complicate ale vieții. Pe acest traseu se desfășoară un fel de epic liricizat. Constantin Măărăscu nu povestește (deși pare s-o facă), ci contabilizează șirul de urmări pe care o seamă de „evenimente” ale propriei existențe (asimilată celei trăite de străvechiul erou) le trasează în conștiința și în sufletul său de poet modern, căruia îi place să mediteze la soarta artistului. Găsim aici nevoia acestuia de a lăsa o urmă („scriu pentru că atât rămâne după mine”); apoi, îndoieli, multe îndoieli („scriu și sunt trist că dintr-atâtea cuvinte nici unul nu

are putere înaintea cetății"). Eroul (poetul) nu se confundă însă cu un erou adevărat, viguros, viu încă, ci cu unul desuet, devenit un soi de „obiect inutil” într-un muzeu, unde privitorii cască plictisiți „de-prea multă faimă”. Ulise, văzut de Mărăscu, este doar schița celui veritabil, modelul banalizat de obositoare sa condiție excepțională: „memoria ta-mi urmărește așteptările,/ aidoma florii înstrăinate de-atâta contemplare”. Dar nu numai Ulise, ci și istoria e luată în răspăr („Nimeni nu scapă de-arcnul istoriei”); se constată cu maliție: „ce greu se nasc eroii într-o măreață cultură”. În cele din urmă, exasperat de piedici și dezmăgiri, de atâta introspecție, autorul exclamă, abdicând: „zeii nu veghează”.

Copleșit, erodat, iată, de propriul său mit, Ulise este, în poezia lui Constantin Mărăscu, nu atât o „parafrază” (v. observațiile lui Cornel Ungureanu pe coperta a IV-a), cât o variantă umanizată a ilustrului personaj, a personalității în genere. După ce-i înlătură aura și-l coboară din mitologie, autorul încearcă să-i găsească latura omenească, nota obișnuită, comună. Umil, conștient de limitele sale biografice („încep să chelesc și ochii mă lasă”), nesigur, dorind să evadeze din destinul ce i-a fost hărăzit: „n-am vești de-acasă (nici n-am trebuință),/ dorm cu Ithaca în minte,/ mi-e dor de vâjâială seara/ în carul de luptă...”, Ulise este incapabil să-și ducă gloria: „trupul meu va rămâne cocoșat/ de povara nedreaptă a gloriei”. Constantin

Mărăscu îl privește cu îngăduitoare ironie (autoironie): „e-o vreme de plictis și-am prins o furnică (asta-i puterea!!!)/ în timp ce cuteza la stropul de vin/ (acrit și acela...)”. Aici, în aceeași *ambiguitate*, în această dublă ipostază a eroului său: Ulise convertit în postura poetului (a autorului), pe de o parte, Ulise, adus la dimensiunile omului de rând, chinuit de tarele firești ale alcătuirii sale trecătoare, dezarmat, în fața morții, a a neantului, pe de alta, aș vedea interesul volumului, originalitatea lui. Redimensionat, Ulise este, deopotrivă, demn de admirație și de clemență. Contemplându-l, *contemplându-se*, Constantin Mărăscu traversează o suită de sentimente (de „reacții artistice”). Dominată, compasiunea (autocompasiunea!) este cu atât mai copleșitoare, cu cât poetul se raportează (și își raportează personajul), doar la imanență. Căci, nerealizând saltul de la „omul de lut” la cel eternizat, nu prin fapte omenești, ci prin apartenența la divinitate, textul se zbate în cadrele unor tipare ce reiterează aceeași dramă: angoasa individului efemer (indiferent de înfăptuirile sale). „Sincopa”, „gustul de leșie”, „țipătul necredinței”, „puzderia de riduri” ce năpădesc chipul, „molozul tânărului demolat”, a cărei ființă e prefirată „pe lungul drum de întoarcere”, iată peisajul disperat al acestei poezii.

Paralela 45, 1 septembrie 2000

CĂLĂTORIA LUI DON QUIJOTE ÎN UNIVERSUL ROMANULUI

Cum bine se știe, despre celebrul roman al lui Cervantes s-a scris enorm de-a lungul vremii. O întreagă bibliotecă acompaniază textul ce istorisește aventurile „iscusitului hidalgo, Don Quijote de la Mancha”, și ale devotatului său slujitor, Sancho Panza. A experimenta o nouă incursiune pe acest teritoriu atât de străbătut (adesea, de minți dintre cele mai pătrunzătoare) înseamnă a te situa, oarecum, la măsura cutezanței ce-l susține pe „Cavalerul Tristei Figuri” în minunatele sale încercări. Și, totuși, de curând, la Editura Paralela 45 din Pitești, a apărut, sub semnătura Luizei Petre Pârvan, volumul *Don Quijote. Un metaroman*.

Lucrarea are o structură academică. Dar expunerea vie, detașată, cu umor și inteligență, de un subiect atât de dificil, o apropiere de eseu, fără a îngădui vreo derogare de la rigorile demersului strict științific: demonstrația strânsă, cu argumentarea solidă a ideii — în mare parte originală —, anume: „o carte a lumii” fiind, *Don Quijote* este, în egală măsură, „o carte despre literatura lumii și despre statutul cărții în lume” (*Preambul*, p.12).

Volumul însumează, în afara pomenitului *Preambul* și a unei cuprinzătoare *Bibliografii*, adusă până la aparițiile cele mai recente, șase capitole. Le înșir, pentru a fi mai convingătoare în intenția de a recomanda cartea, cu toată căldura, cititorilor (celor care au parcurs cândva paginile amplului roman al lui Cervantes ori celor ce urmează s-o facă): *Biblioteca și romanul*, *Modelul narativ*, *Text și metatext*, *Lumea ca text — Textul în lume*, *Un semn textual multiplicat*, *În loc de concluzii*.

Adoptând strategia hermeneuticii, Luiza Petre Pârvan reușește să rezume aproape tot ce s-a spus despre acest roman complex, în care, pentru prima oară, narațiunea transfigurează spațiul întâmplărilor, al evenimentelor diurne, lasă în fundal faptele și, încărcată cu experiența bibliotecii (sumă a cărților scrise și citite), „resemantizează eroul”, plasând ochiul naratorului-personaj la o distanță „critică” atât de realitatea prezentată, cât și „față de modelul narativ tradițional”.

Așadar, ne reamintește autoarea, apelând, ca suport, la nume cunoscute din repertoriul bogat al critici românești (a romanului lui Cervantes, în special), Don Quijote nu este un participant pasiv, un personaj pur și simplu, ci contempaltorul activ, implicat, al lumii sale și, în același timp, al universului fictiv, al textului în genere. Ca urmare, romanul (care, la un prim — și superficial — contact, poate fi citit spre delectarea sufletului) are un permanent „dincolo”. El ascunde, sub masca sa empirică (roman cavaleresc — e drept, cu puternice tendințe polemice, de subminare și demolare a tiparelor, a sclerozelor literare și literaturizante), un adevăr mai profund (sesizat de lectorul talentat, avizat și specializat), un sens ce se plasează nu doar într-un orizont ideal, ci și într-unul metareal. E frapantă, în ceastă privință, asemănarea unora dintre formulări (citate de Luiza Petre Pârvan) cu cele ale limbajului scripturistic. Astfel, încercând să-i convingă pe negustorii din Toledo de existența indubitabilă a „neasemuitei” Dulcineea de Toboso, Don Quijote le spune: „Lucrul de căpetenie este să credeți fără s-o fi văzut”. Cât despre opiniile emise de autorul romanului, prin intermediul personajului său, privitoare la literatură, la actul scrierii ori chiar la acela al receptării (atare observații sunt foarte numeroase), iată, spre exemplu, ce se afirmă: departe de a fi mijloc de divertisment, joc gratuit, arta scrisului este o îndeletnicire „serioasă, plină de

adevăr", în sens metafizic, adaugă Luiza Petre Pârvan. Eroul lui Cervantes ne apare, din această perspectivă, nu doar un precursor al personajului literar modern, ci și reprezentantul artistului deplin, pentru care lumea cărții se oferă drept un model demn de urmat, „tocmai fiindcă literatura se raportează la valori eterne" (p. 37). Încărcând realitatea cu semnificații noi, mai înalte și mai extinse decât ar permite imanența, Don Quijote, aidoma oricărui poet veritabil, redimensionează lucrurile și întâmplările, proiectându-le în lumina valorilor transcendente (p. 45-46).

Luiza Petre Pârvan înaintează, meticolos și, totodată, alert, pe acest traseu al demonstrației, pentru a pune în valoare nu numai imensul salt pe care romanul lui Cervantes, „primul din punct de vedere cronologic și calitativ dintre marile romane" (p. 72), l-a înfăptuit în istoria genului, dar, mai ales, pentru a arăta că, dacă povestea lui Don Quijote reprezintă ceea ce am putea considera o chintesență a romanului, ea este, concomitent, „un roman despre roman". *Don Quijote* rămâne, poate, subliniază autoarea, actual și atractiv, pentru gustul cititorilor „rafițați" de astăzi, mai ales ca matatext, ca discurs critic, autoreferențial. Cât privește personajul central, acesta este mai interesant în ipostaza de comentator decât în aceea de actant al nenumăratelor sale peripeții. Purtător de cuvânt al lui Cervantes, Don Quijote, cel care ne vorbește despre statutul artistic al romanului, ca și despre felul cum

textul poate fi modelator al societății, nu ni se mai înfățișează doar în postura de blând și inofensiv idealist, ridicol în efortul său de a impune un tablou utopic al lumii. Dimpotrivă, el receptează cu gravitate și cu o luciditate sui-generis universul paralel al artei — atât ca oglindă, cât și ca necesar prototip. Aceste două linii de forță conferă vestitei istorii a lui Don Quijote perenitate și farmec.

Cercetarea Luizei Petre Pârvan are meritul de a proba, încă o dată, cât de fructuos poate fi dialogul dintre creația propriu-zisă și comentariu, atâta vreme cât fiecare dintre cele două îndeletniciri nu forțează teritoriul celeilalte, nu încearcă să i se substituie, ci își păstrează specificul (își respectă, cu seninătate, cu dezinvoltură și rigoare, chemarea)...Arta dialogului ideatic în perspectiva timpului.

Paralela 45, 2000

O PIESĂ DE TEATRU MODERNĂ ȘI ORIGINALĂ

Piesa lui Aurel Gheorghe Ardeleanu, *Napoleon, Soldatul și Femeia sau Îngerul călău* (Editura Hestia, 2000) a rămas, datorită unor împrejurări pe care autorul însuși le expune într-un *Argument*, la stadiul prescenic. Destinul ei a fost sinuos, reflectând, de fapt, toate tarele unei epoci, care s-au întins, cu încâlcite și contradictorii prelungiri, mult după ce ea însăși s-a încheiat. Drama, scrisă la sfârșitul deceniului șase (între 1969 și 1970) și întâmpinată cu entuziasm de regizori importanți, ca Liviu Ciulei ori Mihai Dimiu, nu a putut fi jucată. După 1990, Aurel Gheorghe Ardeleanu își reelaborează textul, care, în 1993, este nominalizat de UNITER drept „cea mia bună piesă a anului”. În ciuda acestor succese, a continuat să aștepte o scenă unde să urce.

Se poate stabili, astfel, o tulburătoare similitudine între ceea ce lucrarea lui Aurel Gheorghe Ardeleanu a experimentat (reținută spre montare, dar „imposibil de finalizat scenic”) și ceea ce personajele sale (care, dincolo de măștile simbolice, sunt exponenți ai societății noastre actuale) experimentează în desfășurarea evenimentelor: un permanent dezacord între valori, pe de o parte, între actanți, pe de alta, o perpetuă de-jucare a acțiunii. De aceea, aș spune că traseul întortocheat al piesei (istoria de peste treizeci de ani pe care a parcurs-o) vine să întărească, asemenea mesajului transmis de text, ideea că, de cele mai multe ori, paradoxurile existenței sunt mai

semnificative decât existența în sine. Manifest în mersul faptelor și în structurarea personajelor, *paradoxul* devine figura centrală a textului, dar și haloul ce-l însoțește.

Dacă încercările lui Aurel Gheorghe Ardeleanu de a-și vedea piesa jucată s-au transformat într-o veritabilă aventură, iată că și contactul cititorului cu textul se dovedește plin de neprevăzut. Căci înțelegerea acestei opere dramatice impune mai multe (posibile) paliere de lectură. Întâi, lectura istorică. Acum se vor avea în vedere faptele concrete (fabula), precum și un presupus final, construit de autor la prima elaborare (varianta publicată pune la dispoziția cititorului doar forma modificată după 1990). Un ins, Napoleon Popescu (alăturare insolită și expresivă de nume: al celebrului cuceritor și al banalului, ștersului „oarecare”), unul din cei mulți, alege calea, foarte periculoasă, a evadării din țară. Ajuns la prag, i se deschide o perspectivă sumbră. Granițele sunt păzite cu strășnicie și cei mai mulți dintre fugari sunt uciși. Acest prim nivel de receptare are însă o *dublură* — rezultată din revizuirile și adăugirile, operate după 1990. Evenimentele, care făceau parte, de altfel, din peisajul oricărui regim totalitar, sunt aduse foarte aproape de noi. Napoleon Popescu încearcă să devină liber chiar în 1989. Asemenea tuturor celor ce își asumă condiția de evadat, are nevoie de o călăuză (Soldatul). Duplicitar, acesta se dovedește a fi chiar

unealta paznicilor „închisorii”. La zvonul mulțimilor revoltate (în mișcările din 1989), fiecare reacționează potrivit misiunii ce i-a încredințat-o autorul. Soldatul, în continuare cameleonic, rapid în mișcări de adaptare, apare în fruntea revoluționarilor, el însuși „revoluționar”.

Visătorul Popescu, în extaz, îmbătat de miracolul libertății, este și de data aceasta surprins și, cel puțin aparent, înșelat: logica imanentă cere ca unul dintre cei doi exponenți să fie suprimat. Firește, acesta este Napoleon Popescu. Acuzat de trădare („năpârcă”, „terorist notoriu”), el e împușcat de fostul său paznic. Moare, repetând: „sunt liber”. Acestea ar fi, în mare, elementele unei lecturi de suprafață, cele furnizate de epicul lucrării. Aurel Gheorghe Ardeleanu este însă, cum știm din dramaturgia lui anterioară, autorul unor texte a căror semnificație trebuie căutată în profunzime. „Spectacolul” pe care îl prilejuiește opera sa (v., în special, *Coroană pentru Doja*) se constituie ca o „subtilă și foarte modernă reflecție a actului creator teatral asupra lui însuși” (Adriana Babeți). Dimensiunea parabolică a textelor (să se vadă, părintre alții, Cornel Ungureanu și, mai ales, *Postfața* volumului în discuție, semnată de Corneliu Mircea) deschide, așadar, perspectiva unei interpretări transepice. Drumul, pe care Napoleon Popescu îl face, împreună cu însoțitorul său (Soldatul), este CĂLĂTORIA, călătoria existențială și, totodată,

încercarea individului (a intelectualului, a omului care gândește) de a scăpa din contingent, de a face saltul spre tărâmul adevăratei libertăți: libertatea spiritului. La capătul drumului, între lumi, îl așteaptă fluviul (Stiyxul?), barca, vâslașul. Iar dincolo: „se deschidea larga împărăție a luminii”.

Sunt semnificative, din acest unghi, gesturile ritualice pe care Napoleon Popescu și Femeia (personaj ambiguu, asociere între Maria-Magdalena și ceea ce Soldatul numește o „puicuță”) le fac, atunci când aud vuietul mulțimii. Sub ploaia ce pornește, salvatoare, pentru a curăța „jegul” și „slinul”, se spală și ei, pentru a deveni „fiii”, „curați, frumoși și tineri”, ai lui Dumnezeu, „după chipul și asemănarea” LUI.

Aurel Gheorghe Ardeleanu nu-și dezice, nici de această dată, profilul. Cunoscut pentru discursul său grav, bine echilibrat între tensiunea dramatică, secvențele reflexiv-alegorice și inserțiile poematice, scriitorul are capacitatea de a plasa anecdoticul (istoric, de obicei) în pasta meditației asupra destinului uman și, concomitent, asupra actului teatral, ca mod de exprimare. Nu ne rămâne decât să așteptăm spectacolul, care, nădăjduim, va pune în act această piesă modernă și originală.

Paralela 45, 3 aprilie 2001

„A MAI SOSIT UN POET”

Lectura volumului de poezie al lui Ilie Chelariu (*Zece ani de singurătate*, Eubeea, 2000) prilejuiește o experiență interesantă (nu doar teoretic) și, într-un fel, insolită: starea de inconfort de a fi cititor. Oricât ar încerca deprinderile de constantă conviețuire cu textul să găsească un punct de sprijin, terenul se năruie, iar cele câteva, de-abia închegate, impresii de lector se spulberă, prinse în vârtejul discursului. Motivele ar fi mai multe, începând cu acela că, în general, autorul modern (cum bine se știe) dorește să-și provoace interlocutorul, să-i fie antipatic, să-l scoată dintr-o eventuală (comodă) pasivitate, pentru a-i spune că ceea ce crede el (cititorul) că înseamnă lirism nu e, nici pe departe, o vorbire frumos armonizată, un contact lin (liniștitor) cu textul.

Ilie Chelariu este într-adevăr un om al timpului său poetic, își iubește contemporanii nonconformiști, menține discursul la o perpetuă temperatură ridicată, de continuu răzvrătit-extravagant, respinge cu vehemență și aroganță juvenilă ștaiful, ori exigențele elitiste, uzând, nonșalant și sfidător, de formulele (și capcanele!) poeticii postmoderniste. Tonul îl prinde! Numai că poetul nu-l ia, pe de-a-ntregul, în serios. Pare un fan al modelului „anglofil”, versurile sale sunt aglomerate de expresii americânești, adaptate, însă, la fonetismul autohton (mistăr, fid bec, nău, best seler, uașinton), într-un fel de joacă de-a oralitatea. Ia în derâdere erudiția, ifosele pedante și, imediat, dovedește că el însuși e temeinic informat: „păi tu nici pân’ la păltiniș n-ai ajuns/ la școala aia de **poieți** (s. n.), că mai știm și noi câte ceva...” (v. **poetică vs poietică**). Cât privește apartenența sa la generația optzecistă (v., în această privință: Cornel Ungureanu, prefata volumului — *Războaiele vechi și noi ale lui Ilie Chelariu* și Adrian Dinu Rachieru, comentariul de pe coperta a patra), atitudinea e la fel de echivoc-persiflantă: „nimeni nu mai optzecește”, notează poetul, cu un bine disimulat regret (poemul *boșorogii optzeciști*). Exemplele de acest tip, prin care sunt relativizate canoanele, codurile, manierele etc., fac, de altfel, deliciul versurilor lui Ilie Chelariu (ca și la colegii lui de generație) și se pot întâlni, în diverse variante, la tot pasul. Așa că nu mai zăbovesc asupra

lor. Ele ar constitui, după câte cred, stratul prim al textului, ceea ce se vede imediat. Sub această pojghiță, se găsește adevăratul Ilie Chelariu, poetul ce vrea să fie ostentativ, în protestul său demolator, dar rămâne, totuși, de partea unor permanente, greu de contestat: Ilie Chelariu, cel mascat cu straiul lingvistic al vremii sale, contemplând cu sarcasm ceea ce este cu adevărat trecător în manierismul congenerilor și al propriului lirism.

De, atunci, senzația că lectura poemelor este oarecum deconcertantă? Pentru că, în ciuda aparentei lor structuri lirice (versurile izbucnesc cu spontaneitatea și forța unor strigăte), poemele, în succesiunea lor, au o „logică” epică. Autorul face istoria celor zece ani de solitudine (ai săi, ai cetății pe care o locuiește, ai contemporanilor-scriitori și nu doar). Asemenea altora, parcurge această „călătorie” singur (în prima piesă, *a mai sosit un poet*, notează, cu un sentiment de adâncă solidaritate de breaslă: „va mai sosi un poet/ va mai pleca un poet/ mai devreme sau mai târziu/ spre azilul pseudonimelor/ spre gara anilor iroșiți prin triaje și curse locale/ verde-roșu verde-roșu/ umil vagon la cheremul docililor manevranți”). Ca să constate, apoi: „ninge cu ani peste coastele albite ale viselor/ eșuate pe nisipul noilor țărături” (*erhaș negativ*), ori să exclame, exasperat de îmbâcseala imundă din jur: „unde să-ți ascunzi ultima șoaptă personală/ cui să-i încredințezi ultima bucată din tine” (*daruri dinspre*

sefirot). La capătul drumului, când se declară „simplu martor”, „scriitor de bouvagoane” (v. *scriitor de bouvagoane*), poet din „pop genereişn”, ancorat la „vasele comunicante ale disperării” (v. ultimul poem: *aşteptându-l pe big bradă*), perspectiva sa ia o turnură oarecum neaşteptată. Privirea, decepţionată, obosită, părăseşte cotidianul, năpădit de „mucegaiul dezolării”, unde visele sunt „putrede”, şi se ridică spre cer. Aşteptând ce? Pedepsa („ploaia de foc”) ori salvarea („perechea de aripi promisă”)?

Dacă acest periplu liric-epic e derutant în sine, nu mai puţin ameţitoare este viteza cu care poetul (şi, alături de el, cititorul) îl străbate. Cei „zece ani de singurătate” se scurg ca o clipă. Lumea pe care Ilie Chelariu reuşeşte să o construiască în goana acestei călătorii e de o mare intensitate afectivă şi de o remarcabilă densitate artistică. Descoperim, aici, printre altele, un excelent exemplu de ceea ce specialiştii numesc metaforă filată (Riffaterre) ori metaforă complexă (Dorcescu). Structura ei, bine articulată esteticeste, nu e la îndemâna oricui. Este vorba, fireşte, de transpunerea peregrinării în planul figurativ al imaginarului liric. Metafora călătoriei domină, aşadar, textul volumului în ansamblul său. E un „pelerinaj” în „ţara poezilor”, o incursiune în universul „muzeului” cu „poezii împăiate”, sau în „depozitul de cuvinte”. E de ajuns să pomenesc, în circularitatea acestui limbaj, doar câteva dintre verbele

și substantivele „induse” de figura centrală: *a pleca, a trece, a sosi, dar, mai ales, a fugi, a alerga, a goni, a zbura, a curge, a se înălța sau bouwagon, gară, haltă, direcție, pelerinaj, venire, stare de plecare, stare de mișcare, țarm, nacelă* etc. etc.

Bine coagulate, aceste alcătuiri figurative nu rămân statice, izbutite în sine. Haloul lor, dinamic, antrenează alte nuclee ale universului liric (mai corect, poate, alte „motive”): acela al poetului (*huaquero*), rebel, confruntat cu „hoțul de gestionar la poeziilor” (*domnule personalitate*: avertisment permanent al ierarhiei strivitoare); acela al poetului hăituit de prezența celei pe care o numește (pentru a-și masca teama?) *madam clío*; motivul artistului refugiat în amintitul muzeu cu „poezii împăiate și oase de cenacluri”, într-un colegial colocvii cu scriitorii. În fine, motivul poetului ce-i evocă, fratern, pe uitații revoluției, ai istoriei, pe uitații dintotdeauna (v. *piața operei* sau *manuscrisele de la timișoara moartă* etc.): „ți-am făcut semn din groapa comună a milioaneilor de uitați” (*huaquero*).

Impresia descumpănitoare pe care volumul lui Ilie Chelariu o poate trezi vine, desigur, și de la o anume *tehnică*, subtil implantată de-a lungul discursului: aceea de a se afirma tocmai ceea ce a fost negat. Aș reitiera, de pildă, între altele, disprețul poetului față de orice manifestare a spiritului doct, profesoral, pe de o parte, iar, pe de alta, risipa (dezinvoltă) de cunoștințe

din diverse domenii culturale (spirituale: rețin frecvențele trimiteri la *Scripturi*). Ori așezarea alături, cu disimulată tendință nivelatoare, a unor termeni provenind din registrul înalt și, deopotrivă, din cel minor (sau chiar stradal). Viguroasa conștiință a propriei vocații (*dumnezeul lui ilie este cel adevărat*) e, și ea, pseudo-contrazisă de îndoială și de amărăciunea unor repetate amânări (*ilie nu este poet*) etc. Acest permanent joc de măști este încă un element de profunzime al volumului.

O frumoasă certitudine debutul în poezie al lui Ilie Chelariu.

Paralela 45, 8 mai 2001

„TUNELUL VERDE”

Întotdeauna mi s-a părut extrem de interesantă literatura autorilor mai puțin cunoscuți. Nu mă refer la cei ce pe bună dreptate se găsesc într-o atare situație, ci la scriitorii care din diverse motive (capriciile modei, reticența lor în a-și promova cărțile, ori, pur și simplu, întâmplarea) rămân în penumbră, ignorați de-a dreptul, sau acceptați, cu condescendență, de aprecierea, de multe ori grăbită, a criticilor și, prin mimare, de aceea a cititorilor. Stabilirea ierarhiilor e dependentă adesea, din nefericire (mai cu seamă

atunci când cei care o fac sunt contemporani cu претендентii la scara valorilor), de factori extra-artistici, așa încât, până la urmă, e chiar amuzant să asistăm, pe parcursul unei perioade, nici măcar foarte întinse (ce înseamnă cincizeci, ori treizeci, ori zece ani pentru istoria literară?), la răsturnări spectaculoase, la reevaluări, la regroupări etc.

Am ținut să reamintesc cele de mai sus, nu cu intenția de a revizui vreo opinie, ci, pur și simplu, fiindcă autorul despre care intenționez să spun câte ceva face parte din grupul celor ce nu se bucură de prea multă curiozitate din partea comentatorilor.

Prozatorul Dan Florița-Seracin este profesor de limba română, și încă unul din cei mai dotați. Ceea ce a învățat în facultate, ceea ce a reținut din extinse lecturi ulterioare, dintr-un contact pasionat cu universul culturii, conferă scrisului său o anumită elevație, o anumită cotă stilistică. Narațiunile, chiar dacă se referă la întâmplări oarecare, sunt ferite de banalitatea faptului obișnuit (care, cum se știe, tratat fără discernământ, cade în derizoriu, mai mult chiar, în frivolitate), tocmai prin acest scut cultural. Proiectate pe ecranul vag-misterios, dincolo de care se înfăptuiește, întotdeauna, actul de cultură (ca și reflecția asupra rosturilor acestuia, asupra raporturilor cu individul uman), întâmplările, personajele însele sunt contaminate de aura excepționalului. Căci scriitorul știe să se folosească, cumpănit și inteligent,

de avantajul de a fi instruit, de beneficiul cunoașterii temeinice a limbii române, de câștigul de a fi aflat, din cărți (dar și prin exercițiu propriu), ce este literatura. Volumele sale, oferite lectorului cu modestie și timiditate, nu sunt nici modeste, nici timide. În ele ni se aduce spre meditație un univers existențial bogat (în prim plan stau confruntarea omului cu moartea sau cu exigențele morale). Eroii fac parte din lumea de azi, sunt inși ce au trăit, fiecare după felul său, după codul lui etic, în era socialistă, și se trezesc, deodată, liberi, dar neajutorați și singuri, tatonând, în găsirea unui drum, într-o societate cvasi-necunoscută.

Dintre volumele sale am ales, spre o analiză mai detaliată, placheta de proză scurtă intitulată *Tunelul verde* (Editura Helicon, 1999). Ea cuprinde cinci piese, de dimensiuni diferite: *Drumul spre Niger*, *Capul de piatră*, *Gardul*, *Recviem de Mozart* și *Tunelul verde* (o nuvelă amplă, cu plus de complexitate epică și psihologică, în raport cu celelalte). Prozele sunt diverse, ca tematică, iar personajul (indiferent de mediul socio-profesional din care provine, indiferent de meserie și preocupări, ba chiar, indiferent de statutul său moral) are aceeași atitudine față de realitate: un gen de pasivitate contemplativă, un fel de acceptare descurajată a fluxului în care viața îl împinge. Fie că e declarat, cum reiese din cuvintele lui Mihai Oargă (*Capul de piatră*): „Am o singură obiecție, a replicat el, să cunoști e prea

mult spus. N-a mai rămas o fărâmbă din dorința de a cunoaște în mine. Nu-mi constat decât o curiozitate primară, elementară, dacă poți să mă înțelegi, o pornire din subconștient de a mai vedea ce și cum în jurul meu. Nu cu un scop anume, ci așa, ca să mă aflu în treabă...”, fie că reiese din firul acțiunii (v. *Recviem de Mozart* sau *Tunelul verde*), acest mod de a reacționa conferă textului un gen de lentoare, de oboseală, foarte productive ca tehnică prozastică. Iată, de pildă, medicul din amintita schiță (*Recviem...*), deși este un ins întreprinzător (are succese, își face planuri de propășire materială), se lasă doborât, în cele din urmă, de fatalitate, de obstacolul unor presentimente. Un anume individ straniu — un necunoscut — și *Recviemul*, cântat de acesta, funcționează asemenea unor semnale premonitorii în fluxul narativ, încetinindu-i curgerea și obligându-l pe cititor să-și mute atenția din planul epicului în zona cețoasă a neprevăzutului. Aceeași tehnică în nuvela *Tunelul verde*. Deși acțiunea în sine (derularea evenimentelor) aduce răsturnări spectaculoase, cu indivizi dinamici și agresivi (Sigi, Ingrid), această rostogolire (schimbări de destin, de loc, mutații istorice etc.) e domolită de intervenția unor elemente avertizatoare (respiro pentru meditație, schițarea unor „puneri în abis”): moartea, găsirea unei arme vechi, boala ce se anunță, plecarea (dezrădăcinarea). În acest context, *Tunelul verde* (un hățiș, în peisajul edenic al munților Banatului), natura,

atât de cunoscută și de iubită de erou, e locul de odihnă, unde personajele se afundă, incapabile de a răspunde activ, incapabile de a se împotrivi.

Tipul de proză practicat de Dan Florița-Seracin, o proză situată între scriitura realistă și cea poematică, se conjugă în mod fericit cu o bine dozată inserare a fantasticului în real. Narațiunea e condusă cu abilitate, personajele sunt credibile (unele, pregnante), dialogul este firesc, textul e curat, fără surplusuri sau reziduuri. În unele piese (v., de pildă, *Drumul spre Niger*), metatextul (comentariul autorului cu privire la modul de producere a textului), marcajele grafice, suprimarea linearității temporale etc. arată că scriitorul este atras de experiențele extravagante ale modernismului. De cele mai multe ori, însă, Dan Florița-Seracin reușește să păstreze un echilibru firesc al registrelor, o cumpănă bine stăpânită între fabulă și reflecție, oferind spre lectură o proză accesibilă și, totodată, profundă.

Paralela 45, 5 iunie 2001

FATALITATEA CORTINEI

În 1994 apărea, la Timișoara, sub îngrijirea reputatului profesor Virgil Nemoianu și a lui Marius Ghica, o foarte interesantă carte: *Traversarea Cortinei*, conținând corespondența purtată între 1979 și 1989 de marele prozator Ion. D. Sârbu, rămas în țară, cu trei personalități ale culturii noastre — Virgil Nemoianu (stabilit în Statele Unite), Ion Negoitescu și Mariana Șora, în Germania de Vest.

Dens, exemplar alcătuit, volumul aparține de-acum istoriei literare, pentru valoarea lui în sine, artistică, dar nu numai. Rod al absurdității acelor vremuri — *un document istoric și uman* —, el stăruie în memorie ca un perpetuu avertisment. Ne vorbește despre interdicții și abuzuri, despre renunțări și spaime, despre imixtiunea ideologicului în viața spirituală, în libertatea naturală a individului. Nu întâmplător, așadar, cartea și, în special, *metafora titlului* ei mi-au venit în minte în aceste zile. Se pare că omul este hărăzit să ridice mereu obstacole între sine și semenii. Urmărește *Cortina*, ca o fatalitate, destinul umanității? Iată o întrebare foarte actuală. De aceea, voi încerca să revin, cu un scurt comentariu, la acest dramatic tom de scrisori.

De ce *Traversarea Cortinei*? Metafora titlului, limpede, în accepțiunea de suprafață, de altfel, pentru oricine, trimite, mai întâi, la condițiile în care s-a stabilit corespondența, între oameni aflați de o parte și de alta a *Cortinei de fier*. Scrisorile (unele rătăcite,

altele desfăcute) au ajuns, totuși, deși cu mari întârzieri, la destinație, în ciuda obstacolelor (cenzurii) și a opreliștilor de comunicare, străbătând, străpungând Cortina și purtând o întreagă încărcătură de date, frământări, impresii. Component al Cercului Literar de la Sibiu, asistent al lui Lucian Blaga, combatant în război, prizonier, arestat și târât prin închisorile comuniste, interzis ca scriitor un timp, stabilit forțat la Craiova, bolnav, încercând febril să-și desăvârșească opera, iată, succint, reperele biografice ale lui I. D. Sârbu, repere care ni se dezvăluie treptat, fragmentar, de-a lungul schimbului epistolar. Pe alocuri răzbat, de-abia exprimate, din decență, de teamă să nu-și întristeze prietenii, de teamă să nu-i fie întreruptă corespondența, accente de exasperare.

În al doilea rând, metafora titlului relevă ceva mai profund și mai durabil decât ceea ce, vremelnice și imperfect, a impus faptul istoric. Ceva ce face parte din existența însăși a omului dintotdeauna: căutarea identității în alteritate, revelația sinelui prin Celălalt. Numai că acest contact, această expansiune în Altul nu se fac direct, ci intermediat, prin Cortină. Cortina, bariera înălțată pentru a opri legătura și înțelegerea, devine, astfel, *un mediu de refracție*. Ea dirijează și determină scriitura epistolelor, obligându-i pe autorii scrisorilor să fie mereu grijulii la ce spun (și cum spun), să fie abili, să găsească formula de trecere, de „contrabandă”. Din acest efort (acest joc, în care

teatrul și realitatea se întrepătrund, cum spune profesorul Virgil Nemoianu în *Cuvântul însoțitor*), s-a născut mai mult decât un număr de epistole; s-a constituit un univers românesc. Interesant, fascinant chiar, nu numai ca experiență psihologică, ci și ca informație strecurată, ca imagine, adesea încifrată, a lumii în care am trăit. O întreagă strategie a disimulării, a cuvântului aluziv, a vorbei ocolite, a mesajului transmis printre rânduri, e pusă în joc. *Cortina*, în primul rând, dar și cenzorul, granița, vama sunt aproape personaje, care, invocate mereu, într-un fel ori altul, însoțesc corespondența și pe corespondenți, moderându-le discursul. Dincolo însă de umbra Cortinei și traversând-o, scrisorile ne înfățișează câteva importante personalități ale literaturii noastre contemporane. Profilul lor se conturează în această permanentă și *reciprocă reflectare*. Aflăm multe despre destinul fiecăreia, despre viața sa personală, despre lecturi și opinii, despre ceea ce scrie și visează să scrie. Dar aflăm, mai ales, despre ceea ce, sufletește, poate dăruia fiecare. Tonul detașat-ironic (uneori autoironic), discreția sentimentelor, distanțarea superioară sunt câteva dintre fațetele unei convenții tacite, implicate în regula acestor misive, fațete ce caracterizează, poate, temperamental pe autori. Presiunea destinului strică, în cele din urmă, legile acestui contract. Ultimele scrisori (sunt și ultimele posibile) îl încalcă, lăsând să

se reverse întreaga căldură a prieteniei și atașamentului intelectual, după cum aceste epistole de rămas bun nu mai țin seama nici de convențiile de limbaj pe care Cortina le impunea. Prin ele trece, în sfârșit, liber, întreg elanul metafizic al unor conștiințe care nu au putut fi supuse.

Viața spirituală și libertatea nu pot exista decât împreună.

Paralela 45, 6 noiembrie 2001

UN „ROMAN-SURPRIZĂ” — UN ROMAN EPISTOLAR

Cu câțiva ani în urmă doar, ideea de a corespunda (de a trimite scrisori) prin eter ar fi părut imposibilă, iar pentru cei cu imaginație, de-a dreptul enigmatică. Iată însă că, foarte repede, câmpul de manifestare al calculatorului, lumea plină de surprize pe care ne-o deschide, au făcut accesibil un nou mijloc de comunicare scrisă. La mare, foarte mare distanță, rapid și aproape direct. Fascinant e că, prin intermediul lui (al *Internetului*), poți „vorbi” cu cineva cunoscut (ori *necunoscut*) ca și când acel cineva ar fi de față, ca și când, prezent fiind, nu l-ai vedea (deși inclusiv contactul vizual este posibil).

Astfel, calculatorul ne incită să medităm mai adânc, nu neapărat la cât de departe a ajuns mintea omului, ci la realitatea în sine a *misterului*, iar pe cei sceptici îi determină, poate, să accepte existentul dincolo de experiența nemijlocită.

Prozatoarea Nina Ceranu, autoare cunoscută a mai multor volume și directoare a editurii timișorene Eubeea, s-a întâlnit, pe *Internet*, cu Ana Chelariu, filolog, cercetător al mitului și al folclorului românesc, stabilită, în 1979, în America, licențiată, acolo, în informatică și biblioteconomie. În acest fel, a început un șir de scrisori, trimise prin *E-mail*, scrisori ce au alcătuit o carte inedită (*Mail și E-mail, Comunicări fără față, Gânduri peste Internet* etc. – câteva dintre titlurile proiectate), un „roman epistolar” (cum propune prefătorul: Eugen Dorcescu), *Libertățile bufniței*, apărută, de curând, la Editura Eubeea. Ele sunt trimise și recepționate (procedeu curent astăzi: „am primit un *E-mail* de la...”), ocolind mai lentă poștă, prin acest prompt *E-mail*, deci prin intermediul ecranului. Firește, s-ar putea glosa pe tema ecranului însuși (lucru pe care-l fac și autoarele), înlocuitor rece al hârtiei, cu slovele încremenite în litere de tipar. Compensează el (ecranul) căldura, intimitatea scrisorii, a filei pe care s-a sprijinit mâna emitentului? Nu este cumva un obstacol? După opinia mea (și așa cum probează cartea ce o am în față), nu. Prăpastia ascunsă în spatele lui (secretele științifice care îl fac să

funcționeze) poate fi un stimulent, căci ecranul, martor tăcut, e un mijlocitor aparent pasiv, dar, totuși, atât de eficient, de viu.

Volumul începe brusc, cu o misivă, semnată Nina, din 8 martie 1999, și se sfârșește aidoma, cu una din 22 decembrie 2001.

Structura scrisorilor se încadrează, până la un punct, stilului epistolar („Poate e mai bine să urmărim genul epistolar”, notează Nina Ceranu), cu formule de adresare obișnuite (*dragă... dear...*), ce variază după împrejurări (*Hello, Salutare, Salut, Hei, tu...*, ori simplu, *Nina, Anca, dragă*). Uneori (mai ales, spre final), convenția e depășită și apropierea evidentă: *dragă prietenă, draga mea...* Dar, un observator atent va descoperi amprenta calculatorului asupra retoricii epistolare. Mesajul, deși scris, pare *lansat* spre celălalt, *vorbit*. Contextul convențional al comunicării: emițător-receptor, ceremonialul acestei combinatorii și al acestei circularități sunt abolite. Calculatorul intervine activ, amical, în calitate de partener (nu de simplu mijloc). El face ca schimbul să fie mai alert și mai spontan; scrisorile nu se mai așteaptă, ele sunt, uneori, concomitente („Că noi ne cam scriem ca surdul cu mutul, adică nu prea ne referim la ideile din scrisoarea trecută, în formă de dialog sau comentariu”, observă Anca Chelariu), alteori, impulsive, interpelându-și interlocutorul, ca într-o conversației liberă („Nu-mi răspunzi? ia mai gândește-te!” „Hei,

acum tu ai amuțit”). Accidentele (ori farsele) care intervin, datorită inteligenței artificiale (mecanice), care facilitează comunicarea, sunt consemnate cu umor: „Sper că nu ți s-a întâmplat ceva serios! Oricum nu e nici un mesaj după elegantul «dragă Anca»...”, tot așa cum încheierile rămân, de multe ori abrupte, cu formule neprotocolare: *Bye, Pa, Atât, Cam atât, Salutare* etc.

Conținutul epistolar, dar și anumite rupturi de comunicare, de continuitate au impus o oarecare grijă pentru selecție și punere în pagină. Este evidentă *regia* (ce nu tulbură dezinvoltura dialogului), grija doamnei Nina Ceranu de a plasa textele într-o perspectivă enunțată, de altfel: „Ziceam că n-ar fi rău să facem amândouă o carte, bazată pe corespondența noastră pe diverse teme”, sau: „Uite, m-am gândit la o nouă formulă de carte /.../ ținem fiecare un jurnal zilnic /.../ va fi necesar să fim sincere cu noi înșine și, deci, să nu ne cenzurăm”.

Esențial mi se pare faptul că, prinse în jocul, în capcana acestei conversații, autoarele ajung să se mărturisească, să-și dezvăluie temperamentul, preocupările, necazurile zilnice, personalitatea, adâncurile sufletului. Din simple corespondente devin, fără să-și propună neapărat, *personaje* – protagonistele unei interesate proze epistolare (cf. *supra*). Distanța, mediul foarte diferit în care viețuiesc, mentalitățile, uneori divergențe, faptul că nu s-au văzut niciodată nu

le separă, ci, dimpotrivă, le apropie prin *cartea, creată, treptată, pe ecran*. O arată cantitatea din ce în ce mai mare de informație personală, încălzirea progresivă a tonului, nevoia personajelor de a se destăinui, de a spune cum trăiesc, cum gândesc ori suferă. Creșterea intimității dintre cele două este foarte frumos relevată într-un pasaj semnat de Ana Chelariu: „mă măgulește această destăinuire despre «preot», dar același lucru mi se întâmplă și mie. Face parte, cred, din misterul comunicării cu o persoană la mare distanță și «străină», face parte din mit”.

Libertățile bufniței — un volum ce se citește cu interes, cu plăcere. Surprizei inițiale pe care o trezește modul lui de a se construi, i se adaugă ingeniozitatea scriitoarei Nina Ceranu, abilitatea specifică prozatorului de a provoca realul, de a căuta în celălalt un ecou și o confirmare a propriei ființe neliniștite.

Orient latin, 2002

TEHNICA PALIMPSESTULUI

În 1996, la articolul *Alexiu Lucian* din *Dicționar al scriitorilor băcăni*, consemnam: „Debutază cu versuri în „Orizont” (3/1969)”. Cum bine se știe, în continuare, activitatea scriitorului s-a limitat la aceea de critic literar; prima sa carte confirmă alegerea (v. *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, 1977). Explicația o dă Lucian Alexiu însuși, când, peste aproape treizeci de ani, renunțând la profilul ales și consacrat, se redefinește ca *poet*. Așadar, după ce și-a adunat în singurătate stihurile, el ia, ca să zic așa, cu asalt cititorul și publică, unul după altul, un număr de volume, urmate de o plachetă jubiliară (poetul a împlinit în 2 februarie 2000, 50 de ani: *Eseu asupra colinei cu ulmi*, Ed. Hestia, Timișoara, 2000 — o selecție din textele anterioare). Iată ce ne mărturisește aici: „Prin 1980 autorul acestei antologii abandonase orice preocupare de a mai edita o carte de versuri (...). A continuat să scrie pentru sertar — pentru sine...”. Observ, de la început, caracterul drastic al opțiunilor pe care, la intervale, le-a adoptat. Ele merită atenție, cred, deoarece ne conduc, după opinia mea, spre ceea ce consider a fi structurile constituite ale discursului său liric. Critic cu experiență de lectură, Lucian Alexiu știa foarte bine că poezia, asemenea oricărei forme de comunicare, se plămădește între doi poli; emițător și receptor. Totuși, el își construiește

(aparent, măcar) textul, făcând abstracție de un presupus interlocutor, altul decât propriul eu. Recurge, apoi, după ani de solitudine (de *necomunicare*), la un gest aproape insurgent și forțează capacitatea de primire a cititorului, punându-l dintr-o dată în fața unei avalanșe de cărți: în 1997 Lucian Alexiu dă la tipiar patru volume, provocând lectorul să accepte acest timp poetic *comprimat*, ca și convenția unor complicate strategii de *condensare* discursivă. Descoperim, astfel, poeme datate, simultan, 1973 și 1989 sau 1970 și 1988; pe de altă parte, poeziile compuse în 1974 stau alături de altele, scrise în 1981. Sucesiunea cronologică e, cum se vede, răsturnată, iar ordinea firească (convențională) e sacrificată în favoarea „polarizării tematice”, cum suntem avertizați de autor.

Ce ascunde, de fapt, dincolo de aceste regii? Topografia volumului (mă refer la ansamblul antologiei citate mai sus), dar și a secvențelor în parte, are o evidentă structură stratificată: ea urmează tehnica *palimpsestului*. Nu întâmplător, un ciclu poartă titlul *Palimpsest* (în aceleași fel e intitulată poezia de la pagina 71); alte poezii se numesc *Jurnal* ori *Înscris*, iar primul volum din seria celor tipărite, *Ecorșeu*. Un întreg cortegiu sinonimic completează ceea ce, constitutiv, presupune palimpsestul. Se devoalează aici modul în care Lucina Alexiu concepe actul liric — văzut ca un proces secvențial: suprafața camuflează

depunerile (asemănătoare aluviunilor). Ele reprezintă istoria nevăzută, existența în profunzime. Orientate spre interior, simțurile poetului pândesc „vocale care vin din adânc”: „mergi de-a-ndărătul/ îți redobândești umbra/ ridici husa de camuflaj”, notează în *Jurnal* (p. 172).

În planul strict al limbajului, acestei construcții (acestei viziuni) îi corespund un șir de verbe ce numesc căutarea, mai mult, *iscodirea*:, *a desface*, *a căuta sub*, *a privi înăuntru*, *a scociorî*, *a scrijeli* etc.: „depui mărturie/ arunci cu pietre de râu —/ scrijelești scoarța” (*Jurnal*); sau: „sub vâscul străluminat —/ între arme și cai/ sub scoarța stejarului/ în carcasa culbecului/ sub stella/ sub scut...” (*Sub scut*). E limpede că repetarea prepoziției *sub*, asociată unor lexeme precum *scoarță*, *carcasă*, *scut*, arată nu doar insistența acțiunii, ci și dificultatea realizării ei.

Într-o lume ticsită de informații, precum cea în care trăiește poetul, informații venite din domeniile cele mai diverse, aflate uneori la mare distanță în timp și spațiu, universul interior nu poate fi indiferent, necontaminat. Este evident chiar că trăirea lirică face efortul de a asimila și de a simultaneiza acest bagaj de cunoștințe (de erudiție), astfel că substanța lăuntrică (artisticește vorbind) se constituie, aproape exclusiv, din impresii mediate. Ecouri din *Scripturi* (recurente, de altfel, de-a lungul volumului), urme mitologice ori folclorice, trasee ale literaturilor antice sau

contemporane sunt atrase în text și, eliberate de marca lor specifică, devin obiect de meditație lirică, metafore, simboluri. Acest tip de poezie propune un alt mod de contemplare: nu directă, ci intermediată de mulțimea senzorială ce, anterior, au direcționat actul artistic sau cultural. Așa se face că însăși întâlnirea cu natura își pierde igenuitatea contactului direct, devenind un proces *mijlocit*. Lectura, experiențele anterioare, ca în cazul inspirației livrești, se interpun; înainte, un întreg șir de artiști a trepidat în fața ei (să se vadă, de pildă *Îndreptar de navigație pentru uzul somonului albinos*, precedat de un fragment din *Însemnările de călătorie* ale lui A. P. Cehov). Ce-i rămâne de făcut noului pretendent la voluptatea de a încerca deliciu deja gustat? Firește, bucuria făcătorului de *palimpseste*: să răzuiască vechea „îmage”, încrișul precedent și să scrie deasupra. Să caute *umbra* dincolo de aparență.

Astfel evaluat, volumul lui Lucian Alexiu ne propune un univers poetic insolit. Ni se înfățișează un spațiu straniu și saturat, eliptic, de cele mai multe ori, încifrat, în care toate – experiență livrescă ori (mai rar) frustă – sunt aduse în același plan temporal, într-o productivă, artistică, simultaneitate. Iluzia unui timp perpetuu, în care orice ierarhizare a fost anulată, e accentuată de aceea că versul începe ori continuă dincolo de limitele lui grafice (să se vadă și expresia nominală, suspensia, renunțarea la punctul final etc.).

Este aceasta urmare nu numai a tehnicii adoptate (reminiscența palimpsestului), ci și a deciziei de a scrie “pentru sine”. Părând că vorbește cu un interlocutor oarecare (v. abundența formulelor de adresare), poetul “dialoghează” cu propriul eu.

În ciuda tonului apodictic, uneori didactic chiar („nu adăsta/ în preajma celui aflat la marginea corzii întinse/ nu conjura/ nălucile apei la asfințit/ nu sări peste val”), în ciuda distanței pe care autorul o pune între sine și cititor, dând impresia de răceală, versurile lui Lucian Alexiu au, adesea, temperatura focului mocnit, ecoul lor, asemenea celui specific palimpsestului, se multiplică și se îmbogățește spre adâncime.

Paralela 45, 6 martie 2001

SPAIMA DE NEANT

După un număr însemnat de volume (poezie, proză, memorialistică), Veronica Balaj revine cu *Baltazara* (Ed. Augusta, 2001), o carte greu încadrabilă (roman? jurnal?), reușită grafic, pe care îți face plăcere să o privești. Ilustrația copertei ne introduce, fără echivoc, în conținut: metafora toboganului, pe care alunecă, spre gol, un șir de cupluri, este explicată de autoare în primele pagini. Ea se dovedește un *semnal*, nu strict informativ, ci, deopotrivă, persuasiv: „Eu eram obișnuită cu bruscarea fierbinte-rece a disperării. E o pantă pe care aluneci sau te rostogolești. Ce senzație! Ca într-un *ringelspiel*. Te cuprinde golul. Amețitor. Nu mai apuci să-ți faci alte planuri, decât să-ți savurezi golul. Alunecarea bruscă, de neoprit”.

Baltazara este, așadar, chiar radiografia disperării. Eroina — femeie trecută de pragul maturității —, încă trepidând de tinerețe, părăsită de partenerul ei, încearcă să reziste invaziei nimicitoare a deznădejzii. Ea nu acceptă evidența și nu poate renunța. Precipitată, fără vreun sprijin, recurge la o soluție extremă. Se refugiază — gest straniu și inedit — la

Azilul de bătrâni, loc unde semnele abandonului și sfârșitului sunt prezente pretutindeni („Chipuri apatice, priviri apatice, mers împovărat”, „halate de molton dungat”, „cearcăne, riduri, pete maronii pe pielea cenușie. Sau pământie”, pâine cu miros rânced, mâini ca niște vreascuri, „uscate, leneșe, diforme”, macaroane cu iz de gărgărițe, pământul de la un ghiveci de flori, spart din greșeală, amintind chinuitor de „un mic mormânt”). Experiența de la Azil a Baltazarei e un prilej excelent pentru Veronica Balaj, scriitoare atrasă în general de universul, misterios, al spațiilor ce conservă un aer de amărăciune și vechime, de a-și exersa spiritul de observație, orientat spre mișcările sufletești, spre psihologia trăirilor inefabile. Ajunsă în grabă la Azil, fără a cântări consecințele, Baltazara se contemplă, își urmărește, lucidă (cu o vagă și aproape cinică autoironie), reacțiile: de la irepresibilul dezgust pentru tot ce e decrepit, la, în aceeași măsură, irepresibilul gust de viață („iar mie, Doamne, îmi vine să dansez prin acest peisaj din vată”). Acest balans, cu finețe surprins de autoare, are un final inevitabil. Baltazara descoperă ce găunoasă i-a fost viața, clădită pe „trufia clipelor ce le doream a fi altfel”, se descoperă pe ea însăși, prizonieră a nimicului („habar n-aveți ce uluitor e nimicul”) și părăsește în fugă azilul. Revenită în lumea din care se retrăsese, ea caută, iarăși, paradoxal, nu un eventual început, cât, din nou, un punct terminus. Își caută

partenerul infidel, care, evident, a rămas același; ba chiar, relația lui cu Baltazara s-a deteriorat încă.

În cele din urmă, mergând, cu o consecvență sui-generis pe plan psihologic și cu o logică artistică bine articulată, pe traseul schițat de la primele pagini, autoarea își conduce personajul spre un fel de voluptate a eșecului, figurat prin amintitul ring. În acest fel, episoadele succesive, criza, fuga, reîntoarcerea, încercările jalnice de a-și recuceri iubitul, nu sunt decât argumente pe care psihismul profund al eroinei și le aduce neconținut, pentru a-și demonstra caracterul derizoriu al existenței. Nimic nu-i stabil în această lume, nu ai de ce te prinde, totul e alunecare și haos, fiecare nouă experiență e o reînnoită confirmare a unei atare concluzii lăuntrice.

Prin aceste trăsături, cartea Veronicăi Balaj are similitudini cu scrierile de tip existențialist și, dincolo de fluența frazării, de acuratețea analizelor sufletești, de diversitatea relativă a tipologiilor, face posibilă, după opinia mea, și o lectură de profunzime: aceea pe care spaima de neant o poate genera. Stilul abrupt, eliptic, cu „sufletul la gură”, sintaxa fragmentată, propozițiile suspendate, caracteristice, de altfel, scrierilor semnate de Veronica Balaj, toate aceste „strategii” ale prozei moderne, slujesc în mod adecvat textul - o cronică izbutită a disoluției eului, a disperării disimulate.

Contemporanul, 21/2002

UN DEBUT MAI MULT DECÂT PROMIȚĂTOR

Ceea ce mi se pare, mai întâi, de reținut la volumul de debut al Lăcrămioarei Ursa (*În absența călăuzei*, Editura „Orizonturi Universitare”, Timișoara, 2000) este coerența discursului poetic. Lăsând deoparte unele ezitări și mimetisme, de neocolit, în fond, la un autor tânăr, începător în ale scrisului, ni se dezvăluie

consecvența pe care o dovedește Lăcrămioara Ursa în construirea spațiului expresiv. Cum de reușește această performanță? Performanță, zic, dată fiind experiența, totuși încă redusă, a exercițiului ei scriitoricesc. Două ar fi, după opinia mea, sursele acestei reușite: pe de o parte, capacitatea de a-și circumscrie cu multă parcimonie aria trăirilor (de a nu se pierde în tribulații inutile — greșală în care cad, adesea, debutanții), pe de alta, aceea de a adecva lingvistic, printr-o intuiție ce merită atenție, limbajul la fondul apercceptiv.

Placheta, „frumos” intitulată (v. *Cuvânt de întâmpinare*, semnat de Adrian Dinu Rachieru), exploatează nu doar expresiv, ci și inteligent, funcția de „semnal” a titlului (*În absența călăuzei*) și ne avertizează, de la început, că ne aflăm într-un teritoriu fără repere, dominat de solitudine și derută. În acest areal haotic, neghidat de vreo instanță („Cărările mele, străine/ de dreapta cale/ se surpă în vidul credinței./ Mă întorc în haos...”), poeta traversează proba singurătății, de la uimirea de a o descoperi ca stare de spirit, la acceptarea ei (v., mai ales, a doua secțiune a volumului: *Concertul singurătății*). Împlinindu-și „blestemul” de a bântui „diminețile prin ceață” (*Îngenunchind la singurătate*), „colindând” un labirint „fără îngrădituri și fără curbe”, ori, iată, paradoxal, „pierzându-se” „într-o linie dreaptă/ și continuă...”, eul atinge un fel de limită a însingurării.

El își abandonează identitatea, se rupe de sine și, dedublându-se, se contemplă de la distanță (*Când n-am fost împreună cu mine, Despărțire de mine*). Această trăire (deopotrivă modernă și perenă, tinzând, cu alte cuvinte, spre o percepție esențială) o face pe Lăcrămioara Ursa să sesizeze caracterul iluzoriu al lumii imediate (înspăimântătoare în irealitatea ei). Remarc faptul că autoarea izbutește să și exprime un sentiment de o asemenea profunzime (v., de pildă, *Concertul singurățății*).

Deruta, „vrajba regăsirii”, „nonsensul”, incompatibilitatea (căutată) a unui „împreună care *ne-a separat* pentru totdeauna”, viețuirea ca „înfruntare”, „în arenă” („fără să știu că era o luptă cu mine”), asumarea rolului” neexistenței”, toate aceste semne ale unei premature oboseli, ale separării sau ale resemnării ivite prea curând sunt, de multe ori, ecouri „preluate din bibliotecă”, remarcă prefațatorul. Dar Lăcrămioara Ursa știe să și le asume prin, cum remarcam, o anumită perspicacitate în mânuirea limbajului. Numărul ridicat al derivatelor cu prefixul negativ *ne-* (*neuscate, nevopsite, neșlefuită, neîmpărtășită, nesinceră, neputința, nemaisperânde, nereîntoarcerii, neaflând, nesinucigându-te, neexistență, nevăzutul, nemairăbdând, neînțeleles* etc.), aglomerarea, uneori pe suprafețe restrânse, a unor verbe la forma negativă („Renunț la visare, renunț la veghe,/ Unde mă aflu? *Nu sunt* eu acum și aici./ *Nu,*

nu pot fi eu, cu mine, acum!), sau repetarea adverbelor și a pronomelor negative (*niciodată, nici, niciunde, nimic, nimeni*) întăresc, fără îndoială, senzația de refuz, de înstrăinare, de încarcerare în izolare.

Uneori, prin acest textură, răzbat tonuri limpezi și simple, care încălzesc și luminează discursul: „Mă culcasem, acolo, pe iarbă,/ Lângă glasul tău./ Era așa de bine acolo,/ Că ochii tăi calzi îmi păstrau tâmpilele.// Poate cântai sau poate plângeai./ Nu mai țin bine minte./ Sau poate cântul tău era imnul amurgului?/ Sau poate ecoul iubirii mele?/ Era tare bine acolo” (*Cadril*). Să se vadă și *Când n-am fost împreună cu mine* etc. Astfel se întregesc orizontul lăuntric și registrul stilistic ale unui debut mai mult decât promițător.

Paralela 45, 7 mai 2002

LOGOSUL ȘI CUVINTELE

Cunoscut ca poet (volumul în limba sârbă, *Cupa de adevăr*, Kriterion, 1994, a primit Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România) și ca traducător, Blagoie Ciobotin, preot la Parohia ortodoxă sârbă din Gelu, revine cu placheta *Litanii*, Editura Hestia, 2001, carte de poeme cu tematică mistic-religioasă.

Frazarea simplă, orizontul rectiliniu al stihurilor — în marea lor majoritate libere — ascund o țesătură densă de conotații. Descifrarea acestui câmp semnificativ poate ridica însă greutăți celui nefamiliarizat cu *Scripturile*. Motivul stă în aceea că lexemele (parțial de circulație curentă: *carne, cetate, colb, curcubeu, cupă, foame, moarte, nuntă, pâine, sare, sânge, vameș, viață, verb, vorbă* etc.) poartă semnul *contextului biblic*, marca limbajului analogic, propriu cunoașterii transcendente. Până la un punct, majuscularea și, firește, ambianța discursivă dirijează lectura: „Stau în cuvântul Cuvântului din mine”; „Suntem cuvântul acestei lumi,/ pâinea și sarea prelinsă pe jertfelnic”; „Țipătul salvării spintecă visul/ Cerșetorul amorțit de la capătul podului./ O fi oare

vameșul/ de la Ultima Poartă?”; „Este frig pe acest/ colb plutitor”; „Fructul oprit crește în carne” etc. Dar, în ansamblu, Blagoie Ciobotin propune *un ermetism* de un tip oarecum singular în peisajul poeziei contemporane, generat nu de expresie, ci *de referent*. Translația pe care o operează este, de altfel, anunțată într-un preambul: „...Noi suntem cuvintele/ pe Cruce plămădite”.

Poetul vede, așadar, lumea, trăiește în ea din perspectiva *Cuvântului*. Sursa fiorului dramatic, ce traversează de la un capăt la altul versurile, stă în opoziția de fond, devenită în volum chenar stilistic și prilej de subtile dicotomii textuale, între *Cuvânt* (*Logos*), cu accepțiunea cunoscută din *Evangelhia* Apostolului Ioan („La început era Cuvântul/ .../ și Dumnezeu era Cuvântul”), și *cuvânt* (*verb*), mijloc de a ajunge la Creator („cuvinte fierbinți,/ să-mi ardă conștiința”). Prin extensiune semantică, acesta înseamnă *creatură* („suntem cuvântul acestei lumi”) ori *rostire* în derivă, golită de substanță, „cuvinte necuvântătoare”, ale celor îndepărtați de sub „umbra nemuririi”.

Tensiunea dintre *Cuvânt* („Cuvântul Cuvântului meu”, „Cuvântul viu”, „Cuvântul răstignit”, „Mielul-Cuvânt”, „Cuvântul înviat”, „Cuvântul porumbel”), pe de o parte, și *cuvânt* („cuvinte hidoase și urâte/ mici și goale/ de fiară căzută din Icoană”, „cadavre de cuvinte” ce inundă străzile și piețele, „cuvinte

putrede”, „cuvinte-pietre care mor/ .../ care nu vor mai vorbi”), pe de alta, reprezintă, de fapt, antiteza, confruntarea dintre „Cuvântul înviat” și „sufletele moarte”, lupta între viață și extincție, între supraviețuire în Lumină („Cuvântul moarte biruind”) și aneantizare.

În acest neîncetat „joc/ între noi și Cer”, unde „Trăiești ca să mori,/ mori ca să trăiești”, Blagoie Ciobotin, slujitor al Bisericii, sesizează lucid și radiografiază, *ca poet*, sursele primejdiilor ce pândesc societatea. Deruta, decăderea („Potopul de Cuvinte/ spală rățăcirile,/ cărările străine/ simțurile bolnave”), „filozofiile sterpe”, „iluziile” fără rost, „puhoiul vorbelor moarte”, „conștiința amorțită” opresc accesul spre *Cuvânt*. Indiferența lumii („Lumea zace în nepăsare./ Nici un potop nu o mai poate/ înspăimânta”) introduce, în subtext, un plâns discret, dar continuu („ascult cum crește în mine lutul/ și plâng”), o perpetuă problematizare: „Oare lacrima mea este adevărată/ sau este Cuvântul prefăcut/ într-o lacrimă care/ mă spală de goliciune. Mă îmbracă./ Doamne, treci umbra Cuvântului Tău/ peste piatra lutului din mine”.

Dincolo de zbucium, rămân, însă, certitudinea și bucuria pe care poetul le exprimă, parafrazând vag una din spusele Apostolului Pavel, într-un pasaj poetic memorabil: „Tu locuiești în mine,/ iar eu nu mai exist./ Piatră să fi fost,/ os, apă să fi fost, aer,/ în mine

Tu erai.// Tu ești în mine —/ A Cuvântului Tău prima silabă sunt”.

Paralela 45, 4 iunie 2002

**„NEBUNI SUNT CEI CE CONSIDERĂ
LUCRĂRILE MELE ABSTRACTE”**

„Anul Brâncuși” (125 de ani de la nașterea aceluia care a schimbat radical viziunea asupra artei sculpturale) a fost sărbătorit și la Fundația Interart

TRIADE, printr-un simpozion și o expoziție de sculptură contemporană.

Simpozionul a reunit un număr de zece comunicări, susținute de autori veniți dinspre critica de artă (Pavel Șușară, Ileana Pintilie), istoria artei (Cristian-R. Velescu), din mediul universitar ori artistic (Pia Brânzeu, Ioan Vultur, Dumitru Daba, Vlad Ciobanu). Expoziția a cuprins lucrări aparținând generațiilor mature (Victor Gaga, Peter Jecza, Ovidiu Maitec, Bata Marianov, George Apostu, Constantin Lucaci, Octavian Maxim), dar și unor tineri. Fundația a publicat, într-un volum elegant, în excelențe condiții grafice (*Actualitatea paradigmei Brâncuși*, Fundația Interart TRIADE, Timișoara, 2001, editor Sorina Ianovici-Jecza), atât textele comunicărilor, cât și reproducerile (foto: Peter Jecza) lucrărilor expuse. Lor li s-a adăugat un articol mai vechi (apărut în "Temesvári Hirlap", 15 februarie 1925), semnat de poetul maghiar, originar din Banat, Zsiga Varga: *Sculptor român la Paris*, în traducerea românească a lui János Szekernyes.

De ce scriu despre acest volum? Mai ales că, mărturisesc, competența mea în materie de critică de artă este a unui simplu amator. Răspunsul îl dă, mai întâi, aspectul cărții. Răsfoind-o am trăit plăcerea estetic-tactilă și vizuală pe care o furnizează *un obiect frumos*: hârtia, tectonica paginilor, fotografiile-reproduceri, vii, clare, purtând pecetea privitorului-

artist, iată niște argumente. Apoi, am traversat satisfacția intelectuală pe care mi-a dat-o structura însăși a volumului. Ilustrarea echilibrată, pe de o parte, a teoriei, pe de alta, a ceea ce înseamnă practică artistică, aranjarea secțiunilor în așa fel încât să conducă spre conceptul-cheie din titlu — *paradigmă*. În cele ce urmează, voi face și câteva observații referitoare la textele propriu-zise. Diversitatea domeniilor cărora le aparțin autorii a imprimat simpozionului (dialog într-o împreună-petrecere prin opera marelui sculptor) o configurație mozaică, cu numeroase deschideri, cu, în plus, acoperirea unui spațiu larg de analiză. Acest spațiu se umple nu doar cu evocarea unor exegeze anterioare (personalitatea lui Constantin Brâncuși a „stârnit”, la români, într-un interval de timp relativ scurt, o „fascinație” și o „pasiune” extraordinare, observă Pavel Șușară), ci și cu opiniile interesante, originale, ale participanților: investigarea gândirii plastice brâncușiene, în profunzimea esenței ei inovatoare (Pavel Șușară, *Constantin Brâncuși sau despre revolta nonfigurativului*; Vlad Ciobanu, *Caracterul apotropaic al spațiului sacru de la Tg.-Jiu sau oglinda cosmică*); punerea în evidență a raporturilor dintre creația lui Brâncuși și literatură (Pia Brânzeu, *Brâncuși și Joyce*) ori filosofia clasică greacă (Dumitru Daba, *Brâncuși, fratele lui Socrate*; Cristian-R. Velescu, *Brâncuși platonician sau despre un alt*

mod de a fi „model al artistului”); în fine, relația sculptură-arhitectură, realizată de Brâncuși printr-o fecundă fantezie creatoare, în contextul pragmatic și nivelator al construcțiilor moderne (Ioan Vultur, *De la sculptură la arhitectură sau despre potențialul unor elemente-modul*). Dincolo de varietatea tematică a intervențiilor, rămân câteva constante. În primul rând, ocolindu-se „tonul economiastic” (cum precizează, de altfel, Sorina Ianovici-Jecza în *Cuvânt înainte*), se pune accent pe ceea ce reprezintă „paradigma Brâncuși”: perpetuarea, prelungirea în actualitate a spiritului instaurat de marele artist (să vadă, printre altele, Ileana Pintilie, *Obiectele tactile în ansamblul operei lui Paul Neagu*, referirile lui Ioan Vultur la Mihai Olos etc.).

Fidele arhiteimei, lucrările colocviului se referă și la un alt tip de *continuitate*. „Părintele sculpturii moderne”, cel care a marcat o ruptură, o uriașă cotitură în plastica modernă, rămâne, totuși, o uriașă cotitură în plastica modernă, rămâne, totuși, solidar cu toți marii creatori, indiferent de moment sau granițe spațiale. Temeiul acestei apartenențe e formulat de însuși Brâncuși: „Nebuni sunt cei ce consideră lucrările mele abstracte /.../ Ceea ce cred ei că-i abstract e tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor” (citată din articolul lui Cristian-R. Velescu). Iar „esența” stă în sentimentul

apartenenței la transcedență, într-o ascensiune fără limite spre conștiința supremă.

Paralela 45, 6 august 2002

CUPRINS

Teatrul lui Slavici

Proza umoristică românească

G. I. Tohăneanu: *Studii de stilistică eminesciană*

Eugeniu Speranția: *Inițiere în poetică*

Gheorghe Drăgan: *Corabia argonauților*

Mircea Muthu: *Orientări critice*

Ladislau Gáldi: *Contributions a l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*

Liviu Călin: *Portrete și opinii literare*

Nicolae Constantinescu: *Rima în poezia populară românească*

Magda Ursache: *A patra dimensiune*

Nicolae Roșianu: *Stereotipia basmului*

Restituiri

Monografii

Ov. S. Crohmălniceanu despre poezia română
interbelică

Despre „expresia artistică eminesciană”

Ștefan Bellu: Ion Șugariu, un poet căzut în război

Vasile Andru: *Mirele*

Augustin Z. N. Pop: *Pe urmele lui Mihail*

Kogălniceanu

Reeditări necesare

Ion Florian Panduru: *Sărbătoare târzie*

Despre o restituire

O restituire

Structuri lingvistice

Actualitate în semantică

Dintre sute de catarge

Cum scriem?

Epic și alegorie

Sensul pierdut

„Habent sua fata libelli”

Labirintul realității

Poezie și ingenuitate

Un paradox: postmodernismul tânăr și vetust

Un poet al orașului

Mărturie a singurătății

Un poet mistic: Paul Miron

Eroul viu al unui roman istoric

O carte necesară

Nume creștine

Parabolă și melancolie
„Postmodernism” și tradiție
Un fapt de cultură
Poemul unui an
„Repetabilul Ulise”
Călătoria lui Don Quijote în universul romanului
O piesă de teatru modernă și originală
„A mai sosit un poet”
„Tunelul verde”
Fatalitatea Cortinei
Un „roman surpriză” — un roman epistolar
Tehnica palimpsestului
Spaima de neant
Un debut mai mult decât promițător
Logosul și cuvintele
„Nebuni sunt cei ce consideră lucrările mele abstracte”

Coperta: Ilie Chelariu

Lector: Nina Ceranu
Corector: Maria Nițu

Apărut sub egida Fundației Culturale „Orient Latin”
Timișoara